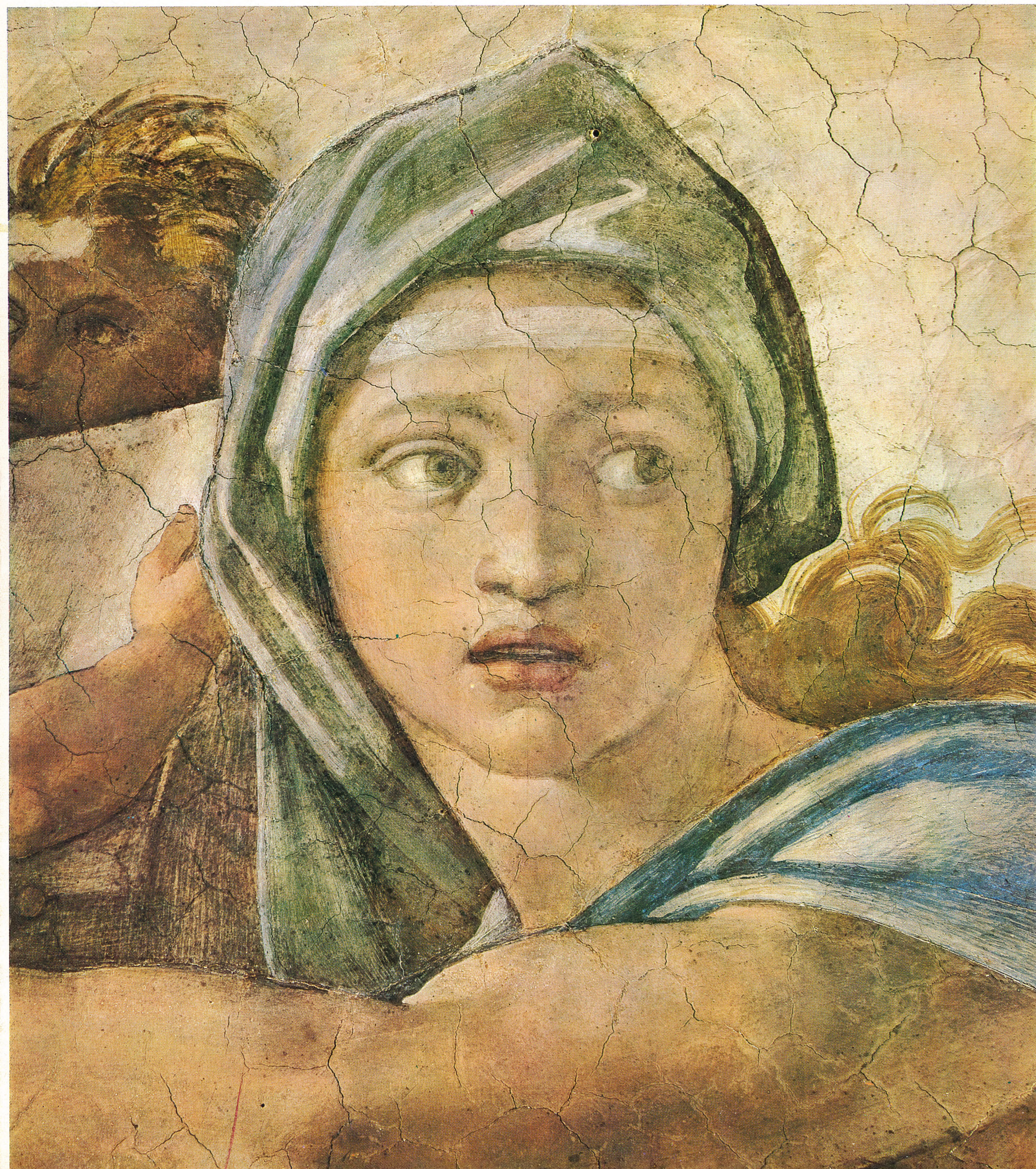


ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

45

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Μιχαήλ Ἀγγελος

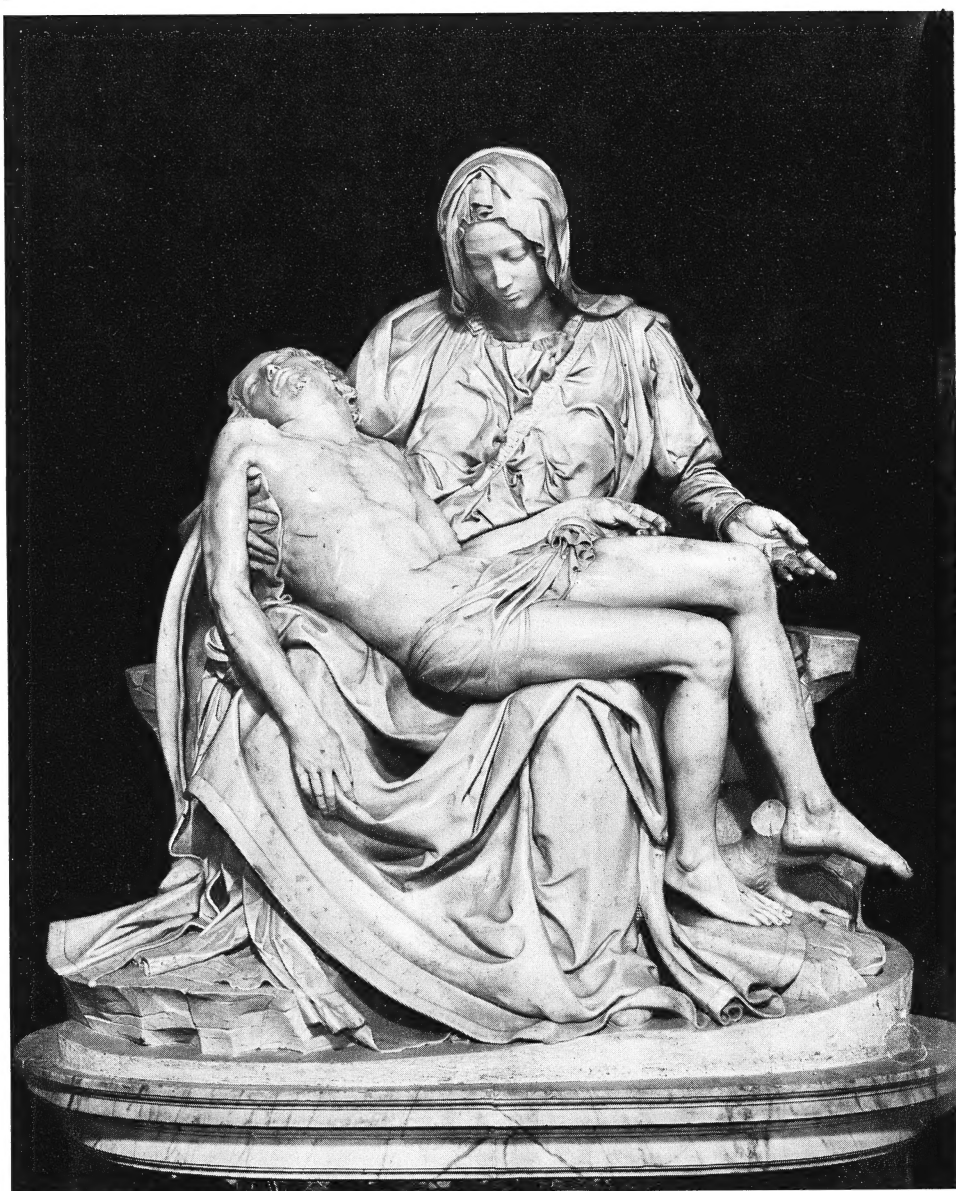


Μιχαήλ "Αγγελος

Ο ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ γεννήθηκε στις 6 Μαρτίου 1475 στο Καπρέζε της επαρχίας Καζεντίνο. Πατέρας του ήταν ο Λουντοβίκο Μπονοναρότι Σιμόνι και μητέρα του η Φραντσέσκα ντι Νέρι. Παρακινημένος από τον πατέρα του ο Μιχαήλ "Αγγελος στρέφεται στις ανθρωπιστικές σπουδές, με την καθοδήγηση του Φραντσέσκο ντι Οδρμπίνιο. Αλλά πολύ γρήγορα δείχνει την κλίση του στο σχέδιο· γίνεται φίλος με τον Φραντσέσκο Γκρανάτσι και στα 1488 μπαίνει στη σχολή του Γκιρλαντάιο, παρά την αντίθετη πατρική γνώμη, μ' ένα συμφωνητικό που τον δεσμεύει για τρία χρόνια. Αλλά ένα χρόνο αργότερα εγκαταλείπει το εργαστήριο του Φλωρεντινού δασκάλου και πηγαίνει στην ελεύθερη σχολή γλυπτικής και αντιγραφής αρχαίων έργων που είχε ιδρύσει στους κήπους του Αγίου Μάρκου ο Λορέντσο των Μεδίκων, βάζοντας επικεφαλής το γλύπτη Μπερτόλντο, μαθητή του Ντονατέλλο.

Ο Μιχαήλ "Αγγελος προκαλεί την προσοχή του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπή και γίνεται δεκτός στο παλάτι του, όπου συναναστρέφεται τους μεγάλους ούμανιστές Μαρκίλιο Φιτσίνο, Πίκο ντέλλα Μιράντολα, Πολιτσιάνο, και βρίσκει την ευκαιρία να πλουτίσει την καλλιέργειά του. Στην αδήριτη των Μεδίκων κάνει τα πρώτα του γλυπτά, τη Μάχη των Κενταύρων και των Λαπιθών και την Παναγία της Σκάλας. Στα 1494, φοβισμένος από τις διαδόσεις για την προσεχή πτώση των Μεδίκων, καταφεύγει στη Βολωνία. Πραγματικά, το Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς ο Κάρολος Η' μπαίνει στη Φλωρεντία. Ο Μιχαήλ "Αγγελος στο μεταξύ, εκτός από ένα πολύ σύντομο ταξίδι στη Βενετία, μένει στη Βολωνία κάπου ένα χρόνο, φιλοξενούμενος του Τζιανφραντσέσκο Άλντοβράντι. Σ' αυτό το διάστημα αφιερώνεται σε φιλολογικές σπουδές και στην ολοκλήρωση της γλυπτικής διακόσμησης του τάφου του Αγίου Δομνίκου. Μετά την παλινόρθηση της Φλωρεντινής Δημοκρατίας ο Μιχαήλ "Αγγελος επιστρέφει και παρακολουθεί με ενδιαφέρον τα κηρύγματα του Σαβοναρόλα. Ξαναφεύγει όμως σύντομα: το 1496 βρίσκεται στη Ρώμη. Εκεί, προστατευόμενος του Γιάκοπο Γκάλλι, που του αγοράζει το μαρμαρίνο Βάκχο, ο Μιχαήλ "Αγγελος παίρνει την πρώτη του σημαν-

1



ANNA FORLANI

Μιχαήλ "Αγγελος



2

τική παραγγελία: την Πιετὰ τοῦ Ἁγίου Πέτρου, πὸν τὴ φιλοτέχνησε στὰ 1498 - 1499. Τὸ 1501 βρίσκεται ξανὰ στὴ Φλωρεντία καὶ ἀρχίζει γι' αὐτὸν μιὰ περίοδος ἐντατικῆς δραστηριότη-
τας: στὸν τομέα τῆς γλυπτικῆς δημιουργεῖ τὸ Δαυῖδ, σύμβολο τῆς φλωρεντινῆς ἐλευθερίας, πὸν στήθηκε τὸ 1504 στὴν πλατεία τῆς Σινιορία, καὶ κάνει τὶς σπουδὲς τῶν Ἀποστόλων γιὰ τὸν καθεδρικό ναό· στὸν τομέα τῆς ζωγραφικῆς ἐτοιμάζει τὸ μεγάλο προσχέδιο γιὰ τὴ Μάχη τῆς Κασσίνα, παραγγελία τοῦ κυβερνήτη τοῦ φλωρεντινοῦ κράτους Πιέρ Σοντερίνι, πὸν εἶχε ἀναθέσει καὶ στὸ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι τὴ Μάχη τοῦ Ἀνγκιάρ· ἐτοιμάζει ἀκόμα τὸ λεγόμενο Κυκλικὸ Πίνακα Ντόνι (Tondo Doni). Τὸ Μάρτιο τοῦ 1505 ὁ πάπας Ἰούλιος Β' καλεῖ τὸν καλλιτέχνη στὴ Ρώμη γιὰ νὰ τοῦ ἀναθέσῃ τὸ ταφικό του μνημεῖο· ἀρχίζει τότε μιὰ περιπέτεια ἀλλεπάλληλων συγκρούσεων ἀνάμεσα στὸ Μιχαήλ Ἀγγελο, τὸν ποντίφικα καὶ τοὺς διαδόχους του, πὸν θὰ τελειώσῃ μόνο στὰ 1545, μὲ τὴν πραγματοποίηση ἐνὸς μνημείου ἀρκετὰ περιορισμένου σὲ σύγκριση μὲ τὸ ἀρχικὸ μεγαλόπρεπο σχέδιο. Ἡ ἐξέλιξη αὐτὴ λύπησε τόσο πολὺ τὸ Μιχαήλ Ἀγγελο, ὥστε τὴ χαρακτήρισε «ταφικὴ τραγωδία». Στὸ μεταξὺ οἱ ὑποχρεώσεις του, πὸν ἀξάνουν ὀλοένα, ἀναγκάζουν τὸν καλλιτέχνη νὰ μετακινῆται συνεχῶς ἀνάμεσα στὴ Φλωρεντία, τὴ Ρώμη, τὴν Καρράρα καὶ τὴν Πιετρασάντα, ὅπου ἐπιβλέπει τὴ λατόμευση καὶ διαλέγει τὸ μάρμαρο γιὰ τὰ γλυπτά του. Τὸ Μάιο τοῦ 1508, μετὰ ἀπὸ μιὰ ἐντονη ρήξη μὲ τὸν πάπα Ἰούλιο Β' καὶ τὴ συμφιλίωση πὸν ἀκολούθησε, ὁ Μιχαήλ Ἀγγελος ὑπογράφει τὴ συμφωνία γιὰ τὴ διακόσμηση τῆς ὀροφῆς τῆς Καπέλλα Σιξτίνα. Ἀφοσιώνεται σ' αὐτὸ τὸ ἔργο χωρὶς διακοπὴ καὶ μὲ μεγάλο πάθος ἀπὸ τὸ καλοκαίρι τῆς χρονιᾶς αὐτῆς ὡς τὸ 1512. Πάντα ἀπασχολημένος μὲ τὸν τάφο τοῦ Ἰουλίου Β', γιὰ τὸν ὁποῖο τελειώνει τοὺς Σκλάβους (ἢ Αἰχμάλωτους) τοῦ Λούβρου καὶ τῆς Ἀκαδημίας τῆς Φλωρεντίας καθὼς καὶ τὸ Μωυσῆ, δουλεύει παράλληλα καὶ ἄλλα πράγματα: τὴν πρόσοψη τοῦ Ἁγίου Λαυρεντίου, τοὺς τάφους τῶν Μεδίκων, τὸ Χριστὸ τῆς ἐκκλησίας Σάντα Μαρία σόπρα Μινέρβα. Τὸ φθινόπωρο τοῦ 1524 ὁ νέος πάπας Κλήμης Ζ'

τῶν Μεδίκων ἀναθέτει στὸν καλλιτέχνη τὶς ἐργασίες γιὰ τὴ Λαυρεντιανὴ Βιβλιοθήκη, μὲ τὴν ὑποχρέωση νὰ συνεχίσῃ ταυτόχρονα τὰ ἔργα τῶν τάφων, πὸν εἶχαν ἀρχίσει τὸ 1521 καὶ τελείωσαν μόνο τὸ 1534, τὴ χρονιά πὸν ὁ Μιχαήλ Ἀγγελος ἐγκαταστάθηκε ὀριστικὰ στὴ Ρώμη.

Γύρω στὸ Σεπτέμβριο τοῦ 1534 γίνονται οἱ πρῶτες διαπραγματεύσεις γιὰ τὴ Δευτέρα Παρουσία, τὴν τοιχογραφία γιὰ τὸν τοῖχο τοῦ βωμοῦ τῆς Καπέλλα Σιξτίνα. Αὐτὸ τὸ ἔργο, πὸν ἐμελλε ν' ἀποκτήσῃ τόση φήμη καὶ νὰ ξεσηκώσῃ τόσο θόρυβο, ὀλοκληρώθηκε στὰ 1541. Στὴν περίοδο αὐτὴ τὰ γεγονότα τῆς ιδιωτικῆς ζωῆς τοῦ Μιχαήλ Ἀγγελου καθρεφτίζονται καὶ στὴν τέχνη του, πάνω ἀπ' ὅλα ἡ φιλία του μὲ τὸ νεαρὸ Τομμάζο ντὲ Καβαλιέρι, πὸν τοῦ ἀφιερώνει ποιήματα καὶ σχέδια, καθὼς καὶ ὁ ἔρωτάς του γιὰ τὴν ποιήτρια Βιτόρια Κολόννα, μαρκερσία τῆς Πεσκάρα, πὸν τὸν μνεῖ στὰ προβλήματα τῆς Μεταρρύθμισης καὶ στὶς ἰδέες τοῦ κύκλου τοῦ Βαλντές. Ἀνάμεσα στὰ 1542 καὶ 1550, πάντα στὸ Βατικανό, ὁ καλλιτέχνης ἀσχολεῖται μὲ τὶς τοιχογραφίες τῆς Καπέλλα Παολίνα, καθὼς καὶ μὲ ἀρχιτεκτονικὰ ἔργα, ὅπως ἡ κατασκευὴ τοῦ Παλάτσο Φαρνέζε, ἡ διαμόρφωση τοῦ Καπιτωλίου καί, πάνω ἀπ' ὅλα, οἱ ἐργασίες γιὰ τὸν Ἅγιο Πέτρο, πὸν τοῦ εἶχε ἀναθέσει ὁ Παῦλος Γ' στὰ 1547. Ἀκόμα δουλεύει διάφορα γλυπτά, ἀπὸ τὴν Πιετὰ τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Φλωρεντίας (1555) ὡς τὴν τελευταία καὶ ἀσυμπλήρωτη Πιετὰ Ροντανίνι.

Ἀπὸ τὸν καιρὸ ἀκόμα πὸν ζοῦσε, οἱ σύγχρονοί του τὸν τίμησαν σὰν τὸ μεγαλύτερο καλλιτέχνη ὅλων τῶν ἐποχῶν· ἡ ἐπιρροή του στὴν τέχνη τοῦ αἰῶνα του ἦταν πολὺ μεγάλη. Ἐχοντας ἐμπνεύσει ἀνεπιφύλακτο θαυμασμὸ σὲ μερικοὺς, μίσος σὲ ἄλλους, τιμημένος ἀπὸ πάπες, αὐτοκράτορες, πρίγκιπες καὶ ποιητές, ὁ Μιχαήλ Ἀγγελος πέθανε στὶς 18 Φεβρουαρίου 1564. Ὁ Βαζάρι ἀναφέρει ὅτι «ἔχοντας πλήρη συνείδηση ἔκανε διαθήκη μὲ τρεῖς φράσεις, πὼς ἄφηνε τὴν ψυχὴ του στὰ χέρια τοῦ Θεοῦ, τὸ σῶμα του στὴ γῆ καὶ τὰ πράγματά του στοὺς πιδὸ κοντινοὺς συγγενεῖς του».

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά: Γ. ΠΛΟΥΜΙΔΗΣ

Ὁ Μιχαήλ ᾽Αγγελος στὴν Καπέλλα Σιξτίνα

Η ΚΑΠΕΛΛΑ ΣΙΞΤΙΝΑ, τὸ περίφημο παρεκκλήσι ὅπου βρίσκεται συγκεντρωμένο τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ζωγραφικοῦ ἔργου τοῦ Μιχαήλ ᾽Αγγελου, χτίστηκε ἀνάμεσα στὰ 1473 καὶ 1477 γιὰ λογαριασμό τοῦ πάπα Σίξτου Δ' τῆς οἰκογένειας ντέλλα Ρόбере. Ἀρχιτέκτονας ἦταν ὁ Τζιοβαννίνο ντέι Ντόλτσι. Τὸ παρεκκλήσι διακοσμήθηκε συστηματικὰ ἀπὸ μιὰ σειρά μεγάλους ζωγράφους — ἀνάμεσά τους ὁ Μποττιτσέλλι, ὁ Γκιρλαντάιο, ὁ Σινιορέλλι, ὁ Περούτζινο, ὁ Πιντουρίκκιο — καὶ ἐγκαινιάστηκε στὶς 15 Αὐγούστου 1483. Τὴν τεράστια φήμη τοῦ ὥστόσο τὴ χρωστᾷ στὶς τοιχογραφίες τοῦ Μιχαήλ ᾽Αγγελου. Ὁ τελευταῖος ἄρχισε ἀπὸ τὴ θολωτὴ ὀροφὴ τοῦ παρεκκλησιοῦ: τὴ σκέπασε ὁλόκληρη μὲ τοιχογραφίες, ποὺ ἀντικατέστησαν τὴν ἀρχικὴ διακόσμηση. Ἐπειτα, κάπου εἰκοσιπέντε χρόνια ἀργότερα, ζωγράφισε στὸν τοῖχο τοῦ βάθους, πίσω ἀπὸ τὸ βωμό, τὴ *Δευτέρα Παρουσία*, ποὺ κι αὐτὴ ἀντικατέστησε τὴν ἀρχικὴ διακόσμηση.

Ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς ἱερῆς ἐπισημότητας ποὺ εἶχε τὸ παρεκκλήσι στὴν ἀρχικὴ του μορφή προερχόταν κυρίως ἀπὸ τὶς τεράστιες διαστάσεις του (μιὰ μεγάλη ὀρθογώνια αἴθουσα μὲ 40,50 μέτρα μῆκος, 13,20 μέτρα πλάτος καὶ 20,70 μέτρα ὕψος) καὶ ἀπὸ τὴν ὑποδειγματικὴ διαύγεια τῆς διακόσμησής του, ποὺ ἦταν ὅλο γαλήνη καὶ ἁρμονία. Οἱ ψηλοὶ τοῖχοι χωρίζονται σὲ τρεῖς ζώνες ἀπὸ ἕνα σύστημα παραστάδων καὶ γείσων. Τὸ ἐπάνω γεῖσο ἐξέχει περισσότερο, σχηματίζοντας ἕναν ἐσωτερικὸ ἐξώστη ποὺ ἐπιτρέπει τὴν πρόσβαση στὰ μεγάλα παράθυρα τοῦ παρεκκλησιοῦ.

Στὴν ψηλότερη ζώνη, ἀνάμεσα στὰ παράθυρα, ὑπῆρχαν τριανταμία κόγχες· στὴν κάθε κόγχη ἦταν ζωγραφισμένη καὶ ἡ μορφή ἑνὸς πάπα· ὅλοι σχεδὸν οἱ πάπες ἦταν μάρτυρες τῆς πρώτης χριστιανικῆς περιόδου. Στὴν ἀρχὴ τῆς σειράς, στὸν τοῖχο τοῦ βωμοῦ, ἦταν ζωγραφισμένος ὁ Χριστός. Ἀπὸ τὶς μορφές αὐτὲς σήμερα σώζονται μονάχα εἰκοσιοχτὼ. Ὁ Χριστὸς καὶ τρεῖς πάπες στὸν τοῖχο τοῦ βωμοῦ καταστράφηκαν καὶ τὰ

δύο παράθυρα τοῦ τοῖχου φράχτηκαν, γιὰ νὰ γίνῃ ἡ *Δευτέρα Παρουσία*.

Στὰ διάχωρα ποὺ δημιουργοῦν οἱ παραστάδες στὴ μεσαία ζώνη εἶχαν ζωγραφιστῇ δεκαεῖς μεγάλες σκηνές, ποὺ ξεκινοῦσαν ἀπ' τὸν τοῖχο τοῦ βωμοῦ: ὀχτὼ ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη (σκηνές ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Μωυσῆ) καὶ ὀχτὼ ἀπὸ τὴν Καινὴ Διαθήκη (σκηνές ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ). Ἀπὸ τὶς σκηνές αὐτὲς σήμερα σώζονται μόνο δώδεκα στοὺς μακριοὺς τοίχους τοῦ παρεκκλησιοῦ. Στὴν κάτω ζώνη εἶναι ζωγραφισμένα παραπετάσματα: ἐκεῖ πάνω ἦταν ἄλλοτε ἀπλωμένες οἱ ταπισερὶ τοῦ Ραφαήλ.

Στὸν τοῖχο τοῦ βάθους, πάνω ἀπ' τὸ ὕψος τοῦ βωμοῦ, εἶχε ζωγραφίσει ὁ Περούτζινο τὴν *Ἀνάληψη τῆς Θεοτόκου*, ποὺ σ' αὐτὴν εἶχε ἀφιερωθῇ τὸ παρεκκλήσι. Τὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Βαζάρι τὸ ἀναφέρει σὰν «πίνακα πάνω στὸν τοῖχο». Ἡ ἔκφραση εἶναι διφορούμενη, γιατί μπορεί νὰ σημαίνει εἴτε ἀληθινὸ πίνακα εἴτε τοιχογραφία μὲ ζωγραφιστὸ πλαίσιο. Πρὶν ἀπὸ τὴν παρέμβαση τοῦ Μιχαήλ ᾽Αγγελου τὸ σύνολο τὸ συμπλήρωνε ἡ διακόσμηση τοῦ θόλου, ἕνας γαλάζιος οὐρανὸς μὲ χρυσὰ ἀστέρια ποὺ φαινόταν νὰ μετεωρίζεται πάνω ἀπὸ τὸ παρεκκλήσι. Ἐτσι ἡ γαλήνη τοῦ συνόλου κορυφωνόταν στὴ λάμψη τοῦ ἑναστρου οὐρανοῦ. Τὸ εἶδος αὐτὸ τῆς διακόσμησης, γνωστὸ ἀπὸ τὴν πρώτη χριστιανικὴ ἐποχὴ, τὸ συνέλαβε καὶ τὸ πραγματοποιήσε ὁ Πιεσματτέο ντ' Ἀμέλια.

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ τοῦ Μιχαήλ ᾽Αγγελου στὸ θόλο τῆς Καπέλλα Σιξτίνα ἀπόκτησαν θερμοὺς θαυμαστὲς πρὶν ἀκόμα τελειώσουν. Οἱ πρῶτοι ποὺ τὶς σχολίασαν ἦταν ὁ Ἀντόνιο Μπίλλι καὶ ὁ Τζιόβιο· αὐτοὶ ἐπισήμαναν πρῶτοι ὀρισμένα πράγματα ποὺ σ' αὐτὰ θὰ ἐπιμείνῃ μετὰ καὶ ὁ Βαζάρι: τὸ μεγαλεῖο τοῦ ἔργου, παρ' ὅλο τὸ λίγο καιρὸ ποὺ πῆρε ἡ πραγματοποίησή του, τὶς πρακτικὲς καὶ τεχνικὲς δυσκολίες ποὺ συνάντησε ὁ Μιχαήλ ᾽Αγγελος.



3 Ἀλλά στὰ κείμενα αὐτὰ φαίνεται καὶ ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγελου καὶ στὸ ἔργο τῶν καλλιτεχνῶν ποὺ εἶχαν δουλέψει πρὶν ἀπὸ αὐτὸν στὴν Καπέλλα Σιξτίνα, καθὼς καὶ ἡ ἐπιβολὴ τῆς «μοναχικῆς αὐτονομίας» τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη. Τὸ θόλο, μὲ τὸ χαρακτῆρα τῆς «καινοτομίας», ὁ Βαζάρι τὸν βλέπει σὰ σταθμὸ τῆς πορείας τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγελου, ποὺ εἶχε ξεκινήσει ἀπὸ τὸ προσχέδιο τῆς *Μάχης τῆς Κασσίνα* καὶ ἀποκορυφώθηκε στὴ *Δευτέρα Παρουσία*. Ἡ θεώρηση αὐτὴ μεταθέτει τὴ βιογραφία τοῦ Βαζάρι σ' ἓνα ἐπίπεδο πολὺ πιὸ στέρεο ἀπ' ὅ,τι τοῦ Κοντίβι. Ὁ τελευταῖος περιγράφει πολὺ πιὸ λεπτομερειακὰ τὸ θόλο ἀπ' ὅ,τι ὁ Βαζάρι στὴν πρώτη ἐκδοσὴ τῶν βιογραφιῶν του, δίνει ὅμως μεγάλο βάρος στὴν «τραγωδία» τῶν Τάφων τῶν Μεδίκων.

ἈΛΛΑ ἔξω ἀπὸ τὸν Βαζάρι καὶ τὸν Κοντίβι, δὲν ἄργησε νὰ ἐκδηλωθῇ ἡ ἀντίδραση τῶν ὁπαδῶν τοῦ Ραφαήλ, κυρίως ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ἡ *Δευτέρα Παρουσία* ἀποκαλύφθηκε στὸ κοινό. Ἡ ἀντίδραση αὐτὴ ἐκφράζεται ξεκάθαρα καὶ χωρὶς κανένα περιθώριο ἀμφιβολίας στὸ περίφημο δυσφημιστικὸ γράμμα τοῦ Ἀρετίνου (1545). Ἕνα χαρακτηριστικὸ παράδειγμα αὐτῆς τῆς θέσης βρίσκεται στὸ «Διάλογο» τοῦ Ντόλτσε. Δὲ γίνεται πιά διάκριση ἀνάμεσα στὸ θόλο καὶ στὴ *Δευτέρα Παρουσία*: μέσα στὸ ὅλο καὶ πιὸ παράφορο κλίμα τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης οἱ δυὸ ἀνυπέρβλητες τοιχογραφίες θεωροῦνται σὰ μιὰ συλλογὴ ἀπὸ διαστροφές καὶ ἐλευθεριότητες, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν κομπή καὶ ἐκλεπτυσμένη ὁμορφιὰ τοῦ ἔργου τοῦ Ραφαήλ.

Ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα οἱ συγγραφεῖς καὶ ἱστορικοὶ ποὺ εἶχαν κλασικὸ προσανατολισμὸ ξανάρχισαν τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὴ διακόσμηση τῆς ὁροφῆς καὶ στὴ *Δευτέρα Παρουσία*. Στὴν πρώτη ἀναγνώριζαν, μὲ ἀνώδυνο θαυμασμό, ὅτι μποροῦσε νὰ εἶναι μιὰ χρήσιμη πηγὴ μελέτης. Στὴ δεύ-

τερη ὅμως ὑπογράμμιζαν τοὺς κινδύνους καὶ τοὺς σκοπέλους ποὺ πρέπει νὰ ἀποφεύγη κανεὶς ἂν θέλῃ νὰ ταξιδέψῃ χωρὶς ἀπώλειες στὴν τρικυμισμένη θάλασσα τῆς τέχνης. Ἡ θέση αὐτὴ δὲν ἄλλαξε παρὰ μὲ τοὺς ρομαντικοὺς καλλιτέχνες. Ζωγράφοι σὰν τὸν Ρένολντς, τὸν Φύσсли καὶ τὸν Ντελακρουά, συγγραφεῖς σὰν τὸν Γκαίτε καὶ τὸν Σταντάλ, ἱστορικοὶ σὰν τὸν Κινὲ καὶ τὸν Μισελέ, θὰ ἀναθεωρήσουν ριζικὰ τὸ ἔργο τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγελου.

ἈΡΧΙΚΑ λοιπὸν τὴν Καπέλλα Σιξτίνα τὴ χαρακτήριζαν οἱ πλατιῆς ἀναλογίες της, ἡ ἀνάπτυξη τοῦ χώρου καὶ ἡ διακόσμησή της, ποὺ εἶχε μιὰ αὐστηρὴ συμμετρία. Στὸ θόλο, καθὼς καὶ στοὺς τέσσερις τοίχους της, τὰ τύμπανα τῶν τόξων εἶχαν τέλεια ἰσορροπία. Στοὺς ἀπέναντι τοίχους, τὰ παράθυρα, οἱ κόγχες μὲ τοὺς πάπες, τὰ ζωγραφισμένα διάχωρα ἀντικρίζονταν. Τὸ σύνολο εἶχε μιὰ ἡρεμὴ καὶ ρυθμικὴ ἁρμονία, ἀπόλυτα προσαρμοσμένη στὸ ἐπίσημο τυπικὸ, στίς ἀπαιτήσεις τῶν μεγάλων θρησκευτικῶν τελετῶν.

Ἀλλὰ ἡ διαρρύθμιση αὐτὴ χάνει τελικὰ κάτι ἀπὸ τὴν αὐστηρότητά της, ἂν σταθῇ κανεὶς στὸ βαθύτερο νόημα τῶν θεμάτων ποὺ ἀπεικονίζονται στὰ διάφορα τμήματα. Ἡ ζωὴ τοῦ Μωυσῆ καὶ ἡ ζωὴ τοῦ Χριστοῦ ξετυλίγονται ἀπόλυτα παράλληλες καὶ συμβολίζουν, ὅπως εἶπε ὁ Τολναί, τὴ ζωὴ μέσα στὸ νόμο (sub lege) καὶ τὴ ζωὴ μέσα στὴ χάρη (sub gratia), ἐνῶ ἡ πρώτη προιωνίζει τὴ δεύτερη.

Ὅλοι συμφωνοῦν ὅτι ὁ τρόπος αὐτὸς τῆς ἀντιπαράθεσης ἐμπνέεται ἀπὸ τοὺς «Βίους Παραλλήλους» τοῦ Πλούταρχου. Κι αὐτὴ ἡ σχέση παίρνει ἐντελῶς ἰδιαίτερη σημασία ἂν σκεφτοῦμε πόσο ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν Πλούταρχο ἦταν ὁ Βιττορίνο ντὰ Φέλτρε, ποὺ βρέθηκε στὴν αὐλὴ τοῦ Σίξτου Δ' χάρῃ στὸ βιβλιοθηκάριο Πλατῖνα καὶ ποὺ ὑπαγόρευσε ὀρισμένες ἐπιγραφές στὴν ψηλότερη ζώνη τῆς Καπέλλα Σιξτίνα. Ἡ ἀρχαία σκέψη ἐνώθηκε ἔτσι μὲ τὴ χριστιανικὴ· τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν ἓνα κλίμα εὐλάβειας ποὺ ἔδωσε μυστηριακὴ γοητεία στὸ σύνολο τῶν παραστάσεων. Ἀπὸ ἐκεῖνο τὸ σημεῖο ξεκίνησε ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος. Ἀλλά, γιὰ νὰ ξαναγυρίσουμε στὴν ἐκφραση τοῦ Τολναί, προσθέτοντας στίς ἀπεικονίσεις τῆς ἀνθρωπότητας μέσα στὸ νόμο καὶ μέσα στὴ χάρη τὴν ἀπεικόνιση τῆς ἀνθρωπότητας πρὶν ἀπὸ τὸ νόμο (ante legem), ὁ καλλιτέχνης προβάλλει πάνω στὸ σύνολο τὸ ἀνήσυχο καὶ βασανισμένο του μήνυμα καὶ τὶς ἀστραποβόλες προφητείες του. Τὸ μήνυμα αὐτὸ θὰ τὸ ἐπαναλάβῃ καὶ θὰ τὸ συμπληρώσῃ μὲ τὴ *Δευτέρα Παρουσία*, ἀναστατώνοντας τὴ γαλήνη τῆς στιγμῆς ποὺ εἶχαν συναντηθῇ ἁρμονικὰ ἡ ἀρχαιότητα μὲ τοὺς νεώτερους χρόνους.

Ο ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ ἀνέλαβε νὰ διακοσμήσῃ τὸ θόλο τῆς Καπέλλα Σιξτίνα στίς 10 Μαΐου 1508. Τὴν ἴδια μέρα κιόλας ρίχτηκε στὴ δουλειά. Καί, ὅπως ξέρουμε πότε ἀκριβῶς ἄρχισε τὸ ἔργο, ξέρουμε καὶ πότε ἀκριβῶς τὸ τέλειωσε (τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1512) ἀπὸ ἓνα γράμμα τοῦ ἰδίου τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ ἐπιβεβαιώνεται καὶ ἀπὸ μιὰ σημείωση, μὲ χρονολογία 31 Ὀκτωβρίου 1512, στὸ «Ἡμερολόγιο» τοῦ Πάριντε ντε Γκράσσις (πρβλ. «Gazette des Beaux Arts», 1882, I, σελ. 387): «Τέλειωσα τὸ παρεκκλήσι ποὺ ζωγράφιζα· ὁ Πάπας εἶναι πολὺ εὐχαριστημένος». Ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δυὸ χρονικὰ ὅρια θὰ πρέπη νὰ τοποθετήσουμε μιὰ διακοπὴ τῆς δουλειᾶς κι ἀκόμα — σύμφωνα μὲ μιὰ πληροφορία τοῦ Κοντίβι ποὺ δὲν ἐπιβεβαιώνεται παρὰ μόνο ἀπὸ μιὰ σιβυλλικὴ ἀναφορὰ τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγελου — τὴν ἐπίσημη παρουσίαση ἐνὸς μέρους τοῦ ἔργου τὸ 1509 ἢ τὸ 1510, κάτω ἀπὸ τὴν πίεση τοῦ πάπα Ἰουλίου Β' ποὺ ἀνυπομονοῦσε. Οἱ ἐργασίες πρέπει νὰ ξανάρχισαν ὅταν γύρισε ὁ καλλιτέχνης ἀπὸ τὴ Βολωνία, τὸν Ἰανουάριο τοῦ 1511, μὲ προπαρασκευαστικὰ σχέδια «γιὰ τὶς κεφαλές καὶ γιὰ τὰ πρόσωπα αὐτοῦ τοῦ παρεκκλησιοῦ». Αὐτὰ τὰ λιγοστὰ στοιχεῖα καὶ οἱ ἐνδείξεις

ἐπιτρέπουν, μαζί με την τεχνολογική ανάλυση, να χρονολογήσουμε τα διάφορα τμήματα του θόλου, αρχίζοντας από τον *Κατακλυσμό*, που είναι το πρώτο σύμφωνα με τον Κοντίβι. Ένα σχέδιασμα πολύ περιληπτικό αλλά βασικό για τη χρονολογική σειρά των έργων έχει δώσει ο ίδιος ο Μιχαήλ Άγγελος σ' ένα γράμμα του στον Φαττούτσι. Σ' αυτό βλέπουμε να περιγράφονται τα περιστατικά που θα οδηγούσαν τον καλλιτέχνη να πάρη την τελική απόφαση: «Τέλειωσα τη μορφή για την πρόσοψη του Αγίου Πετρώνιου, αλλά στη Ρώμη ο πάπας Ιούλιος δε θέλησε να κάνω το μνημείο. Βάλθηκα λοιπόν κι εγώ να ζωγραφίσω την καμάρα του Σίξτου και συμφωνήσαμε για τρεις χιλιάδες δουκάτα. Το πρώτο σχέδιο για αυτό το έργο ήταν να γίνουν οι δώδεκα Απόστολοι στα τύμπανα των τόξων, και κατά τα άλλα μιὰ διακόσμηση σε διάχωρα, όπως συνηθίζεται. Από την αρχή της δουλειάς μου φαινόταν πώς δεν έκανα παρά ένα πολύ φτωχό πράγμα, και είπα στον πάπα ότι αυτοί οι Απόστολοι μόνοι τους μου φαίνονταν πολύ φτωχή διακόσμηση. Με ρώτησε γιατί: κι εγώ του είπα, γιατί και οι ίδιοι ήταν φτωχοί. Τότε μου έδωσε το ελεύθερο να κάνω ό,τι ήθελα, λέγοντας πώς επιθυμούσε με όλη του την καρδιά να μ' ευχαριστήσει, και ότι μπορούσα να ζωγραφίσω όλα τα ελεύθερα κομμάτια ως τις ιστορίες κάτω» (δηλαδή ως τις τοιχογραφίες που είχαν γίνει λίγο πρωύτερα από τους καλλιτέχνες της φλωρεντινής σχολής). «Όταν η καμάρα είχε σχεδόν τελειώσει, ο πάπας γύρισε στη Βολωνία. Πήγα κι εγώ εκεί δυο φορές, γιατί είχα ανάγκη από λεφτά, και δεν κατάφερα να κάνω τίποτα: ίσα που έχασα όλο αυτό τον καιρό ώσπου να γυρίσω στη Ρώμη. Πίσω στη Ρώμη, βάλθηκα να φτιάξω τα χαρτόνια για αυτό το έργο, δηλαδή για τις κεφαλές και για τα πρόσωπα αυτού του παρεκκλησιού του Σίξτου, με την ελπίδα να πάρω σύντομα λεφτά και να μπορέσω να τελειώσω το έργο».

Ο Μιχαήλ Άγγελος λοιπόν αποφάσισε αρχικά να υποτάξει τη διακόσμηση στη δομή χωρίς να παραβή τα καθιερωμένα. Έπειτα οριστικοποίησε το σχέδιο του έργου και οι εργασίες προχώρησαν από εκεί και πέρα με γοργό ρυθμό, ακολουθώντας μιὰ σειρά που ανασυγκρότησε ο Τολναί με πολύ πειστικό τρόπο. Το πρώτο τμήμα του θόλου πρέπει μάλλον να συμπληρώθηκε πριν από τις 15 Σεπτεμβρίου 1509 (ήμερομηνία ενός γράμματος του Μιχαήλ Άγγελου στον πατέρα του όπου τον πληροφορεί ότι πήρε μιὰ άμοιβή). Το πρώτο αυτό τμήμα περιλαμβάνει τις τρεις σκηνές με τη *Μέθη του Νώε*, τον *Κατακλυσμό* και τη *Θυσία του Αβραάμ*, τη μορφή του *Προφήτη Ζαχαρία*, τις μορφές των *Προφητών Ιωήλ* και *Ήσαϊα*, αντικριστές και εναλλασσόμενες με τις *Σίβυλλες των Δελφών* και της *Ερυθραίας*, τα *Γυμνά (Ignudi)* στις τέσσερις γωνίες του κάθε μικρού διαχώρου, τα σφαιρικά τρίγωνα με τις σκηνές από τη ζωή του *Δαβίδ* και της *Ιουδith* και τα αντίστοιχα κοίλα τρίγωνα με τους *Προγόνους του Χριστού*. Το δεύτερο τμήμα, με το *Προπατορικό Αμάρτημα* και την *Εκδίωξη του Αδάμ και της Εύας από τον Παράδεισο*, τη *Δημιουργία της Εύας*, τις αντικριστές μορφές του *Προφήτη Ιεζεκιήλ* και της *Κυμαίας Σίβυλλας*, τα αντίστοιχα *Γυμνά* και τα δύο επόμενα τρίγωνα πρέπει να τα τελείωσε πριν από τον Αύγουστο του 1510.

ΓΙΑ ΤΗ ΣΗΜΑΝΤΙΚΗ διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στις τρεις πρώτες σκηνές (τη *Μέθη του Νώε*, τον *Κατακλυσμό* και τη *Θυσία του Αβραάμ*) και στις δυο επόμενες (το *Προπατορικό Αμάρτημα* και την *Εκδίωξη του Αδάμ και της Εύας από τον Παράδεισο* και τη *Δημιουργία της Εύας*), έδωσε μιὰ εξήγηση ο Ρομπέρτο Πάνε με μιὰ πολύ σωστή παρατήρηση. Σύμφωνα μ' αυτήν ή «αλλαγή κλίμακα» που διαπιστώνουμε στις μορφές (δηλαδή οι μικρότερες αναλογίες των προσώπων των τριών πρώτων διαχωρών σε σχέση με την πιο μεγαλόπρεπη εμφάνιση των δύο επόμενων) πρέπει να οφείλεται στα συμπεράσματα του



4

καλλιτέχνη όταν είδε τα έργα του από την απόσταση που θα τα έβλεπε ο θεατής. Όταν ξηλώθηκαν οι σκαλωσιές, ίσως το Σεπτέμβριο του 1509 ή λίγο αργότερα, ο καλλιτέχνης μπόρεσε να εκτιμήσει ελεύθερα την εντύπωση της δουλειάς του. «Ο ζωγράφος», παρατηρεί ο Πάνε, «ανακάλυψε τότε ότι η παράσταση θα είχε κερδίσει αν είχε γίνει σύμφωνα μ' ένα σχήμα λιγότερο κομματιαστό, με πιο άπλες συνθέσεις και πιο μεγάλες μορφές». Φτάνει να συγκρίνουμε τη σκηνή του *Κατακλυσμού*, που είναι σίγουρα ή πιο αντιπροσωπευτική και ή πιο σημαντική από τις τρεις, με εκείνη που έρχεται αμέσως μετά (*Προπατορικό Αμάρτημα* και *Εκδίωξη του Αδάμ και της Εύας από τον Παράδεισο*), για να παρατηρήσουμε τον καινούριο προσανατολισμό του καλλιτέχνη. Ο προσανατολισμός αυτός θα επιβεβαιωθεί ακόμα πιο πολύ από εκεί και πέρα, τόσο που η παλιότερη από τις δυο σκηνές, με τα εξήντα πρόσωπα τα προοπτικά κλιμακωμένα, που το καθένα τους περιέχεται σε φόρμες κλειστές και γραμμικές ακόμα, θα φαίνεται στο τέλος σαν ένα επεισόδιο ολότελα ξεκομμένο.

ΟΤΑΝ ο καλλιτέχνης ξανάρχισε τη δουλειά του, ανάμεσα στον Ιανουάριο και στις 14 Αυγούστου 1511, πρέπει να συμπλήρωσε, κατά τον Τολναί, τα τμήματα του θόλου που δεν είχαν ζωγραφιστεί, δηλαδή τη *Δημιουργία του Αδάμ*, τη *Δημιουργία των ζώων*, τη *Δημιουργία των αστερών*, το *Χωρισμό του φωτός από το σκότος*, τους *Προφήτες Δανιήλ*, *Ιερεμία* και *Ιωνά* και τις αντίστοιχες *Σίβυλλες της Περσίας* και της *Λιβύης*, τα *Γυμνά* στα μικρά διαχωρά, τα τρίγωνα με τους *Προγόνους του Χριστού* και τα σφαιρικά τρίγωνα στις γωνίες με τη *Σταύρωση του Αμάν* και τον *Χαλκοῦν Ὁφιν*. Πρέπει ακόμα να ετοίμασε τα προπαρασκευαστικά σχέδια για τα τύμπανα των

τόξων, πάνω από τὰ παράθυρα, πού τὰ ζωγράφιζε ανάμεσα στὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1511 καὶ τοῦ 1512. Ἡ χρονολόγηση πού προτείνει ὁ Τολναὶ περιλαμβάνει τέσσερις βασικὲς περιόδους· αὐτὲς ἀντιστοιχοῦν στὶς διαφορὲς τῆς τεχντροπίας πού μπορεῖ κανεὶς νὰ ξεχωρίσει στὸ ἔργο. Ἐνισχύοντας παλιότερες ὑποθέσεις εἰδικῶν, ἡ χρονολόγηση αὐτὴ ἐπιβεβαιώνει συνάμα τὴν ἅποψη ὅτι τὸ περίφημο «μισὸ» πού ἀναφέρουν ὁ Κοντίβι καὶ ὁ Βαζάρι — πού ὁ πάπας εἶχε δεῖξει τέτοια βιασύνη, τέτοια ἀνυπομονησία νὰ τὸ ἀποκαλύψει καὶ νὰ τὸ ἐγκαινιάσει ἐπίσημα — δὲν εἶναι, ὅπως παρατήρησε ἡ Π. Μπαρόκκι, τίποτε ἄλλο παρὰ «ἓνα μέτρο κατὰ προσέγγιση, πού δὲν πρέπει νὰ τὸ πάρουμε κατὰ γράμμα».

Σύμφωνα μ' αὐτὰ πού γράφει ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος καὶ μὲ ὅσα σχέδιά του ἔχουν σωθῇ, τὸ ἀρχικὸ σχέδιο πρόβλεπε «δώδεκα Ἀποστόλους στὰ τύμπανα τῶν τόξων καὶ κατὰ τὰ ἄλλα μιὰ διακόσμηση σὲ διάχωρα», κατὰ τὴ συνήθεια τῆς ἐποχῆς. Σκόπευε λοιπὸν στὴν ἀρχὴ νὰ ζωγραφίσουν τοὺς Ἀποστόλους ἐνθρόνους γύρω ἀπὸ τὸ θόλο καὶ στὸν ἴδιο τὸ θόλο νὰ δημιουργήσουν διάχωρά μὲ κύκλους καὶ τετράγωνα· ἡ γεωμετρικὴ αὐτὴ διαμόρφωση ἐγίνε τελικὰ τὸ κύριο μῶτιβο τοῦ ὀριστικοῦ σχεδίου.

Ἀλλὰ ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος, ὅπως παρατήρησε σωστὰ ὁ Τολναὶ, «μοιράζοντας τὸ χῶρο σὲ γεωμετρικὰ σχήματα, δὲν ξεχνᾷ τὴ δομὴ καὶ τοὺς τοίχους τοῦ παρεκκλησιοῦ. Τονίζει τοὺς ἄξονες τῶν παραστάδων μὲ τὶς γιγάντιες μορφὲς τῶν Ἀποστόλων καὶ προσπαθεῖ νὰ δώσει ἐνότητα στὴν ὀροφὴ ὑπογραμμίζοντας ἐπίτηδες τὴν καμπυλότητά της, δένοντας τὶς ἐνθρόνες μορφές, ἀνάμεσα στὰ τρίγωνα, καθὼς καὶ τὶς παραστάσεις μέσα στὰ κοῖλα καὶ στὰ σφαιρικὰ τρίγωνα, μὲ τὸν κυρίως θόλο, ἔτσι πού τὸ κάθε τμήμα νὰ ὁλοκληρώνεται σὲ ἓνα ἐνιαῖο σύστημα». Τὸ σύστημα αὐτὸ τονίζεται καὶ ἀπλοποιεῖται στὰ σκίτσα πού ἀκολουθοῦν, ὥσπου, φτάνοντας στὸ τελικὸ σχέδιο, ὁ καλλιτέχνης φτάνει στὴν τέλεια ἐνοποίηση ὅλου τοῦ διακοσμητικοῦ θέματος. Στὸν προηγούμενο αἰῶνα οἱ καλλιτέχνες χρησιμοποιοῦσαν τὴ γεωμετρικὴ διακόσμηση καθὼς καὶ τὴν προοπτικὴ ὀφθαλμαπάτη, γιὰ νὰ καλύψουν τὸ «πραγματικὸ βάρος» καὶ τὴν καμπυλότητα τῶν θόλων. Ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος ἀντίθετα «ἐμπνέεται ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ θόλου», «ἐκμεταλλεύεται ὅ,τι τοῦ προσφέρει ἡ καμπύλη ἐπιφάνεια» (Τολναὶ) καὶ τονίζει τὸ βάρος καὶ τὴν ἀντίστασή της μὲ τὸ ἀνάγλυφο τῶν μορφῶν καὶ τὰ ψεύτικα ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα. Ἀρχιτεκτονικὰ ἡ ὀροφὴ χωρίζεται σὲ τρεῖς ζῶνες, ὅπου, καθὼς εἶδαμε, ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος ἱστορήσε: τὴ *Δημιουργία* καὶ τὸ *Προπατορικὸ Ἀμάρτημα*· τὶς μορφές τῶν *Προφητῶν* πού ἐναλλάσσονται μὲ τὶς *Σίβυλλες*, ἰσοζυγιάζονται καὶ μεταθέτουν τὴ συμμετρίαν στὴν τέλεια ἰσορροπία τῶν ἀντίθετων κινήσεων· τέλος, στὰ κοῖλα τρίγωνα καὶ στὰ τύμπανα τῶν τόξων τὶς σαράντα γενεές τῶν *Προγόνων τοῦ Χριστοῦ*, πού ἀπεικονίζονται ὄχι σὰ Βασιλιάδες τοῦ Ἰούδα, παρὰ στὶς κοινότερες πλευρὲς τῆς καθημερινῆς ζωῆς, σὰ μιὰ ἀνθρωπότητα πού δὲν ἔχει συνείδηση γιὰ τὸ ἴδιο της τὸ πεπρωμένο. Οἱ τρεῖς αὐτὲς ζῶνες δένονται ὀργανικὰ ἀκόμα καὶ στὴν εἰκονογράφηση. Ἀπὸ τὸ ἀσυνείδητο (*Πρόγονοι τοῦ Χριστοῦ*) περνᾷμε στὴν ἐνόραση καὶ τὴν προφητεία τοῦ θεοῦ (*Προφῆτες, Σίβυλλες*) καὶ στὴν κεραυνοβόλα του ἀποκάλυψη (σκηνὲς τῆς *Δημιουργίας*). Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἡ ἀνθρωπότητα ἔχει τὴ σφραγίδα τοῦ προπατορικοῦ ἁμαρτήματος· ἡ ἱστορία της ἐμφανίζεται ὄχι σὰν παρελθὸν παρὰ σὰν προοίμιον· ἀνανεώνεται ὁλοένα κι ὁλοένα γυρίζει στὴν πηγὴ τοῦ πόνου της· ὁ ἐπίλογος θὰ δοθῇ στὴ μεγάλη τοιχογραφία τῆς *Δευτέρας Παρουσίας*. Πρόκειται γιὰ ἓνα ταξίδι, μιὰ μακριὰ πορεία ἀπὸ τὴ σκιά· στὸ φῶς (μερικοὶ μιλάνε γιὰ διαλεκτικὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν τάξη καὶ στὸ χάος), πού ἀποδίδεται ἀπὸ τὴν ποικιλία καὶ τὴν κατάλληλη ἀνάπτυξη τῶν παραστατικῶν μέσων. Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ πλαίσιο χάνει, μὲ τὸ διάκοσμο, τὸν ἀρχικὸ χαρακτήρα τῆς ἀφηρημένης αὐστηρότητας καὶ ζωντανεῖ ἀπὸ τὶς

μορφές. Οἱ παραστάδες κόβονται ἀπὸ τὰ γεῖσα πού ἐξέχουν· τὴν αὐστηρότητά τους τὴ μετριάζει ἡ ἀντίθεση μὲ τὶς ὅλο κίνηση μορφές τῶν *Γυνῶν*, πού εἶναι τοποθετημένες σὲ κύβους ἀντίστοιχους μὲ τὶς βάσεις τῶν παραστάδων· ἔτσι τὰ μικρότερα διάχωρα τῆς ὀροφῆς δένονται μὲ τὸ ρυθμὸ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς. Ὁ ὄγκος τῶν πλίνθων κόβεται ἀπὸ ἡράκλειους ἔρωτες, πού εἶναι τοποθετημένοι δύο - δύο· τὰ ζεύγη, συμμετρικὰ καὶ μὲ τὰ κεφάλια ἀντικριστά, ἐνώνουν τὶς δυνάμεις τους γιὰ νὰ στηρίξουν τὰ γεῖσα. Οἱ ἴδιες οἱ μορφές δὲ βρίσκονται ὅλες στὸ ἴδιο ἐπίπεδο, κι αὐτὸ γιὰ νὰ ὑπογραμμιστῇ καὶ νὰ τονιστῇ ἡ συνέχεια τῆς κίνησης. Ὅμοιοι σκιάς (οἱ *Σκλάβοι*, π.χ., πού ἰσορροποῦν δύο - δύο πάνω ἀπὸ τὰ τρίγωνα) διακόπτουν τὶς ζῶνες τοῦ φωτός γιὰ νὰ κάνουν πιὸ χτυπητὴ τὴν ἔνταση τοῦ ἀνάγλυφου. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ, ὅπως καὶ οἱ μορφές, σὲ στενὴ σχέση μαζί τους, πάλλεται ἀπὸ τὴν ἴδια ἀγωνία μ' αὐτές, συμμετέχει, μὲ συνεχεῖ ἔνταση, στὸν ἴδιο ἀγῶνα.

ἘΔΩ βρίσκεται τὸ πιὸ προχωρημένο σημεῖο τῆς συναρπαστικῆς ἐμπνευσης τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου. Βαθιά συνεπαρμένος ἀπὸ τὸ θέμα του καὶ συγκινημένος ὥς τὰ μύχια τῆς ψυχῆς του, ἐμφυσᾷ τὴν ἴδια ζωὴ, μὲ μιὰ ἔνταση χωρὶς ἀνάπαυλα, στὰ πρόσωπα καὶ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ, δένοντάς τα στὸ ἴδιο πεπρωμένο. Τὸ χρῶμα, μὲ τὶς φωτεινὲς ἀποχρώσεις καὶ τὶς χτυπητὲς ἀντιθέσεις, συμβάλλει στὴ ζωντάνια τοῦ συνόλου. Πρόκειται γιὰ ἓνα χρῶμα ἄυλο, πού, περνώντας ἀπὸ τὰ χρωματιστὰ σκοτάδια στὶς ἀποχρώσεις τῆς φωτιᾶς, φαίνεται σὰ νὰ κυλᾷ καὶ νὰ ἀποσπᾶται ἀπὸ τὶς μορφές γιὰ νὰ προχωρήσει, ὄχι, ὅπως γράφει ὁ Τολναὶ, «ἀπὸ τὸ φῶς στὸ σκοτάδι», παρὰ ἀπὸ τὸ σκοτάδι στὸ φῶς. Ἡ ἰδέα νὰ διακοσμηθοῦν οἱ δύο ἀπέναντι τοῖχοι τῆς εἰσόδου καὶ τοῦ βωμοῦ τῆς Καπέλλα Σιξτίνα μὲ μεγάλες τοιχογραφίες πού θὰ ἀπεικόνιζαν τὴν Πτώση τῶν Ἐπαναστατημένων Ἀγγέλων καὶ τὴ Δευτέρα Παρουσία ὑπῆρχε ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Κλήμη τοῦ Ζ'. Ἀλλὰ δὲν πραγματοποιήθηκε παρὰ ἀργότερα, τὴν ἐποχὴ τοῦ Παύλου τοῦ Γ', καὶ μόνο γιὰ τὸν τοῖχο τοῦ βωμοῦ. Φαίνεται ὅτι ὁ Κλήμης ὁ Ζ' εἶχε ἐκφράσει αὐτὴ τὴν ἐπιθυμία ὅταν συναντήθηκε μὲ τὸ Μιχαὴλ Ἀγγέλο στὶς 22 Σεπτεμβρίου 1533. Ἀλλὰ ἡ ἰδέα νὰ διακοσμηθῇ ὁ τοῖχος τῆς εἰσόδου ἐγκαταλείφθηκε πολὺ σύντομα καὶ ὁ καλλιτέχνης συγκέντρωσε ὅλες του τὶς προσπάθειες στὴ *Δευτέρα Παρουσία*. Πρέπει νὰ ἄρχισε σύντομα τὴν τοιχογράφηση, γιὰτὶ ἀμέσως μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Κλήμη τοῦ Ζ' ὁ νέος πάπας ἐπιβεβαίωσε τὴν παραγγελία καὶ ἐνεθάρρυνε τὸν καλλιτέχνη· πῆγε μάλιστα ὁ ἴδιος νὰ τὸν ἐπισκεφτῇ στὸ σπίτι του. Στὴν πραγματικότητα δὲν εἴμαστε σίγουροι γι' αὐτὴ τὴν ἐπίσκεψη, γιὰτὶ οὔτε τὴν ἡμερομηνία της ξέρουμε οὔτε τὸ προσχέδιο πού θαύμασε τότε ὁ πάπας, ὅπως λέει ὁ Κοντίβι. Ξέρουμε ὥστόσο ὅτι στὶς 26 Ἀπριλίου 1535, δηλαδὴ μόλις ἑξὶ μῆνες μετὰ τὴν ἐκλογὴ τοῦ καρδινάλιου Ἀλέξανδρου Φαρνέζε στὴν ἔδρα τοῦ Ἀγίου Πέτρου, οἱ σκαλωσιὲς γιὰ τὸ ἔργο ἦταν κιόλας στημένες μπροστὰ στὸν τοῖχο. Στὶς 10 Ἀπριλίου τῆς ἐπόμενης χρονιᾶς ὁ τοῖχος εἶχε ἐτοιμαστῇ σύμφωνα μὲ τὶς ὁδηγίες τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου, παρ' ὅλες τὶς παρεμβάσεις τοῦ Σεμπαστιάνο ντέλ Πιόμπο. Γιὰ νὰ καταλάβουμε τὴν ἀπόσταση ἀνάμεσα στὴν πρώτη ἰδέα — πού τὴν ξέρουμε ἀπὸ ἓνα σκίτσο πού φυλάσσεται στὴν Κάζα Μπουοναρρότι, στὴ Φλωρεντία — ὥς τὴν τοιχογραφία πού «ὅλη ἡ Ρώμη κι ὅλη ἡ οἰκουμένη» ἀνακάλυψε «μὲ ἔκσταση καὶ θαυμασμό» στὶς 31 Ὀκτωβρίου 1541, πρέπει νὰ φανταστοῦμε τὴν ὄψη τοῦ τοῖχου τὴν ἐποχὴ πού γίνονταν τὰ σχέδια. Ὁ Οὐάιλντ πρότεινε μιὰ ἀνασύνθεση ἀρκετὰ εὐλογητὴ καὶ αὐτὴν ἀκολουθοῦμε κι ἐμεῖς. Μὲ τὴ διακόσμηση τοῦ τέλους τοῦ δέκατου πέμπτου αἰῶνα οἱ τοῖχοι εἶχαν χωριστῇ σὲ τρεῖς ὀριζόντιες ζῶνες πού τὶς ἔκοβαν κάθετα οἱ παραστάδες· στὴν πιὸ ψηλὴ ζώνη, ἀνάμεσα στὶς παραστάδες, εἶχαν ἀνοίξει παράθυρα. Τὸ ἴδιο, φυσικὰ, εἶχε γίνει καὶ στὸν τοῖχο τοῦ βόθρου, μὲ τὴ μόνη διαφορὰ ὅτι στὸ χαμηλότερο

τμήμα του, πάνω από το βωμό, είχε ζωγραφίσει ο Περουτζίνο την *Ανάληψη της Θεοτόκου*. Από τα διάχωρα της μεσαίας ζώνης του τοίχου του βάθους ξεκινούσαν οι μεγάλες παράλληλες σκηνές, οι *Σκηνές από τη ζωή του Μωυσή* και οι *Σκηνές από τη ζωή του Χριστού*, ζωγραφισμένες με τεχνική νωπογραφίας (φρέσκου), ενώ ή σειρά με τους πάπες ζωγραφίστηκε στην ψηλότερη ζώνη, ανάμεσα στα παράθυρα. Καθώς παρατήρησε ο Ουάιλντ, ο Μιχαήλ Άγγελος στο αρχικό του σχέδιο συμπεριέλαβε όρισμένα από αυτά τα στοιχεία. Η τοιχογραφία του θα έπιανε ένα μεγάλο ορθογώνιο παραλληλόγραμμο· ο καλλιτέχνης σκόπευε να επιζωγραφίσει τα πρώτα διάχωρα με τις *Σκηνές από τη ζωή του Μωυσή* και τις *Σκηνές από τη ζωή του Χριστού*, καθώς και το χώρο με τα παράθυρα και τους πάπες, αλλά να σεβαστή, ότι βρισκόταν έξω απ' αυτό το ορθογώνιο. Όπως φαίνεται από τη θέση του γείσου στο σχέδιο, δε θα πείραζε την *Ανάληψη της Θεοτόκου*. Ο ρυθμός της σύνθεσης, που πηγάζει από τη μορφή του Χριστού - Κριτή, φαίνεται κιόλας καθαρά. Πρόκειται για μια σύνθεση που, χωρίς να αγνοή τα εμπόδια που δημιουργεί· ή διαμόρφωση του τοίχου, εγκαταλείπει τον αρχικό χαρακτήρα που είχε το παρεκκλήσι και η όροφή του. Η σύλληψη βρίσκει την ενότητά της στην κίνηση όλων των ομάδων των μορφών, κίνηση που προσπαθεί να περιλάβει τα προηγούμενα κομμάτια που σώζονταν και ταυτόχρονα να τα κάνει να περάσουν στο περιθώριο. Άλλα στην τελική επεξεργασία ή κίνηση αυτή ξεχείλισε και έπνιξε το έργο του Περουτζίνο· το τελευταίο, αν έμενε μέσα στο σύνολο, θα δημιουργούσε ένα δεύτερο σημείο αναφοράς, αντίστοιχο μ' εκείνο του Χριστού αλλά έντελως αθάίρετο.

ΜΕΤΑ από μερικές δοκιμές ο Μιχαήλ Άγγελος αποφάσισε ξαφνικά να καταστρέψει οτιδήποτε υπήρχε από πριν. Ένωσε την επιτακτική ανάγκη να έχη στη διάθεσή του ολόκληρο τον τοίχο, τόσο που δε θέλησε να χρησιμοποιήσει πλαίσιο, αν και τα γείσα των πλαγιών τοίχων προβάλλουν πάνω στην τοιχογραφία. Έτσι, όπως είπε ο Τολναί, «τα μάτια του θεατή βυθίζονται σ' ένα χώρο αληθινά παράδοξο. Δεν πρόκειται ούτε για μια επιφάνεια περιορισμένη και οργανωμένη σύμφωνα με τους Εύκλειδειους νόμους ούτε για ψευδαίσθηση χώρου που δημιουργούν οι ζωγραφικές αξίες, παρά για ένα κενό τελείως αποκομμένο από κάθε συντεταγμένη χώρου και χρόνου: πρόκειται για το δίχως όρια χώρο του απείρου. Από το άπειρο αναδύονται μορφές που όλο και πυκνώνουν, σά „σύννεφα“, και πού, καθώς τις έλκυει μαγικά ή κεντρική μορφή, συρρέουν σε πυκνές μάζες μπροστά στο θεατή. Τα χέρια του Χριστού, όλο δυναμισμό, φαίνονται να άσκουν μια μαγνητική έλξη τόσο στις πιο μακρινές όσο και στις πιο κοντινές του ομάδες, που διαγράφουν γύρω Του δύο ομόκεντρους κύκλους. Η όρμη των μορφών του βάθους προς τα εμπρός συνδυάζεται με μια περιστροφική κίνηση που παρασέρνει όλες τις μορφές. Η άνοδική και καθοδική κίνηση σ' αυτόν τον κυκλώνα οδηγεί το μάτι προς το κέντρο, όπου μια ζώνη ήρεμίας, που προαναγγέλλει τη θύελλα, φωτίζεται από ένα κιτρινωπό φως· τη διασχίζει ο φοβερός „κεραυνός“ της κατάρας, που κατευθύνεται διαγώνια, από τ' αριστερά στα δεξιά». Η παρατήρηση παίρνει τραγικό χαρακτήρα αν προσέξουμε ότι ο «κεραυνός» κατευθύνεται ακριβώς στη μορφή του Αγίου Βαρθολομαίου, που κρατάει στο χέρι του το δέρμα ενός ανθρώπου· σ' αυτό το άθλιο απομεινάρι ο Μιχαήλ Άγγελος έδωσε τα δικά του χαρακτηριστικά· όλοι συμφωνούν σ' αυτή τη διαπίστωση, μετά την ανακάλυψη του Φραντσέσκο λά Κάβα.

Έπέμεινα λίγο σ' αυτό το σημείο, όχι γιατί μου άρεσει ο άνεκδοτολογικός του χαρακτήρας, παρά για να υπογραμμίσω το πνεύμα του Μιχαήλ Άγγελου σ' αυτή του τη δημιουργία. Συνεπαρμένος από μια όρμη που θυμίζει Δάντη, δε χαρίζεται

σε κανέναν, ούτε στον ίδιο του τον εαυτό. Τον ενδιαφέρει μόνο το φως της δικαιοσύνης, τόσο που αποκλείει κάθε είδους έλεος. Πραγματικά, τα αίσθήματα της δικαιοσύνης και του έλέους που είχε συγκεντρώσει ο Μεσαίωνας στο πρόσωπο του Χριστού - Κριτή έδω ξεχωρίζονται. Ο Χριστός, που ο καλλιτέχνης τον εμπνεύστηκε από το κατά Ματθαίον Εὐαγγέλιον, εκπροσωπεί μόνο τη δικαιοσύνη, ενώ το έλεος ενσαρκώνεται στην Παναγία, που απεικονίζεται γεμάτη αγωνία και πόνο δίπλα στο Γιό της. Είναι ή ημέρα της όργης (dies irae) και «ή ανθρωπότητα συνωστίζεται με θόρυβο», όπως γράφει ο Τόσκα, «για να βρῇ μια καινούρια τάξη γύρω από τον Κριτή». Στο επάνω μέρος άγγελοι προσπαθούν να στηρίξουν το Σταυρό του Γολγοθά και το Στύλο της Μαστίγωσης, αιώνια σύμβολα του Θείου Πάθους. Άλλοι άγγελοι που πετάνε πάνω από το ύψος του βωμού σαλπίζουν στον ήχο των σαλπίγγων, στην έρημωμένη και θλιβερή γῆ, κάτω από ένα χλωμό ουρανό, σε μια δραματική εικονογράφηση της προφητείας του Ίεζεκιήλ (κεφ. 37, 7, 8), οι νεκροί ανασταίνονται, τα κόκαλά τους συναρμόζονται, σκεπάζονται από νεύρα και σάρκα, το δέρμα τεντώνεται επάνω τους. Με κινήσεις που θυμίζουν τη *Μάχη της Κασσίνα*, οδηγούνται προς τα επάνω, μπροστά στον Κριτή. Γύρω Του βρίσκονται ο Ίωάννης ο Πρόδρομος και ο Άγιος Πέτρος. Καί πίσω Του, σε ένα ήμικύκλιο, όλο το πλήθος των Δικαίων, που είναι μάλλον έκθαμβοι και φοβισμένοι παρά χαρούμενοι. Δεξιά βλέπουμε τις ήράκλειες μορφές των Προφητών και αριστερά το χορό των Σιβυλλών. Χαμηλότερα, πάνω σε σύννεφα, οι «μάρτυρες» της πίστης φαίνονται να ξαναζούν την επίγεια μοίρα τους, ενώ ο συρφετός των Άμαρτωλών οδηγείται βίαια στη θλιβερή όχθη του Άχέροντα. Εκεί, σ' ένα πυρακτωμένο φόντο, πίσω από το ορθάνοιχτο στόμιο της Κόλασης, ακριβώς πάνω από το βωμό, περνάει ή σκοτεινή βάρκα. Και ο Χάροντας, ο βαρκάρης με το σκοτεινό βλέμμα, σπρώχνει με το κουπί τις αποτρόπαιες, αφανισμένες μορφές των Άμαρτωλών, που συνωστίζονται μπροστά στο φοβερό Μίνωα.

Η ΚΙΝΗΣΗ που ο Μιχαήλ Άγγελος είχε κιόλας χρησιμοποιήσει στους τάφους των Μεδίκων επαναλαμβάνεται και ενισχύεται στο μέγιστο βαθμό στη *Δευτέρα Παρουσία*. Απελευθερωμένη από κάθε δεσμό, από κάθε εμπόδιο, ταυτίζεται με την ίδια τη σύνθεση. Οι Δίκαιοι έλκονται από ακατανίκητες δυνάμεις προς τον ουρανό, όπου, ανάμεσα σε γεμάτα και κενά διαστήματα, μια άκτινα φωτός τρεμοπαίζει, μια γαλάζια κηλίδα ξεχωρίζει πάνω στα ζεστά και μαλακά χρώματα. Στην άλλη μεριά οι Άμαρτωλοί οδηγούνται βίαια στα λιμνασμένα νερά. Οι ομάδες των προσώπων περιστρέφονται με όρμη, χωρίς ανάπαυλα, γύρω από το Χριστό, που ορθώνεται βίαιος. Η κίνηση ολόκληρης της σύνθεσης επαναλαμβάνεται σε κάθε ομάδα, σε κάθε μορφή, με αφάνταστη δύναμη, μέσα στην κυριαρχική χλωμή ατμόσφαιρα. Η σύνθεση είναι έρμητικά κλειστή (σά «μια μόνη μάζα»), ο ρυθμός των ομάδων φαίνεται σά να συγκρατῆται, όπως και ο ρυθμός των διαφόρων προσώπων, έτσι που ή ενέργεια συγκεντρώνεται και βρίσκει διέξοδο ζωγραφικά σε βίαιες προοπτικές συντμήσεις.

Θά ήταν ίσως χρήσιμο να διερευνήσουμε τις πηγές της γιγάντιας σύνθεσης, για να διαπιστώσουμε τις πλατιές γνώσεις του καλλιτέχνη. Πάντως είναι όλοτελα μάταιο να προσπαθήσουμε να στηρίξουμε αναλογίες με τη Βίβλο, τη μυθολογία ή τη «Θεία Κωμωδία» του Δάντη. Εκτός αν θέλη κανείς απλά και μόνο να πῇ ότι ο Μιχαήλ Άγγελος, όπως και ο Δάντης, ξανάζησε στο όραμά του το πεπρωμένο και την οδύνη όλης της ανθρωπότητας, ύλοποιώντας τα για πάντα σε ένα από τα μεγαλύτερα άριστουργήματα όλων των εποχών.

Μετάφραση από τα γαλλικά: Ρ. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

Μιχαήλ "Αγγελος

ΟΤΑΝ έδιδωξαν τούς Μεδίκους από τη Φλωρεντία, ο Μιχαήλ "Αγγελος είχε πάει στην Μπολόνια και μετά στη Βενετία. Είχε φύγει κάμποσες βδομάδες ωρίτερα, γιατί φοβόταν πώς κάποιο κακό θα τον έβρισκε απ' το στενό του σύνδεσμο με αυτή την οικογένεια, βλέποντας την αδιαντροπιά και την κακοδιοίκηση του Πιέρο των Μεδίκων. Έμεινε κάπου ένα χρόνο στην Μπολόνια κι έπειτα γύρισε στη Φλωρεντία κι έφτιαξε έναν κοιμισμένο Έρωτα, που τον έδειξε ο Μπαλντασσάρι ντέλ Μιλανέζε στον Λορέντσο ντι Πιέρ Φραντσέσκο των Μεδίκων, κι αυτός είπε: «Αν τον έθαβες ώσπου να φανή ότι πάλιωσε, κι ύστερα τον έστελνες στη Ρώμη, είμαι σίγουρος πώς θα πέρναγε για άντικα και θα 'παιρνες πολύ περισσότερα απ' ό,τι αν τον πούλαγες εδώ». Μερικοί λένε πώς ο Μιχαήλ "Αγγελος τον άκουσε κι έκανε το άγαλμα να φαίνεται παλιό, κι άλλοι πώς ο Μιλανέζε το πήρε στη Ρώμη και τό 'θαψε σ' ένα από τ' άμπέλια του και μετά το πούλησε για άντικα στον Καρδινάλιο του 'Αγίου Γεωργίου και πήρε διακόσια δουκάτα. Όπως κι αν έγινε το πράγμα, άκούστηκε τόσο πολύ το όνομα του Μιχαήλ "Αγγελου, που τον κάλεσε στη Ρώμη ο Καρδινάλιος του 'Αγίου Γεωργίου. Και πήγε κι έμεινε ένα χρόνο εκεί, μα ο Καρδινάλιος, που δεν ήξερε και πολύ από τέχνη, δεν του 'δωσε τίποτα να κάνει. Ωστόσο προόδευε πολύ στη σπουδή της τέχνης τον καιρό που έμεινε στη Ρώμη, κι ο Καρδινάλιος του 'Αγίου Διονυσίου, θέλοντας ν' αφήσει πίσω του ένα άξιο μνημείο σε μια τόσο φημισμένη πόλη, τον έβαλε να φτιάξει μια μαρμάρινη Πιετά για το παρεκκλήσι της Παναγίας στον 'Αγιο Πέτρο. Αυτό το έργο του ο Μιχαήλ "Αγγελος το αγάπησε τόσο πολύ, ώστε χάραξε τ' όνομά του επάνω, κι αυτό είναι κάτι που δεν το ξανάκανε ποτέ πιά, σε μια ταινία που περνάει από το στέρνο της Παναγίας. Γιατί μια μέρα μπήκε ο Μιχαήλ "Αγγελος στο μέρος που ήταν το άγαλμα και βρήκε μερικούς Λομβαρδούς ξένους. Κι εκεί που το παίνευαν πολύ, ένας τους ρώτησε έναν άλλο ποιός το είχε φτιάξει, κι εκείνος αποκρίθηκε: «Ο Καμπούρης μας απ' το Μιλάνο». Ο Μιχαήλ "Αγγελος έμεινε σιωπηλός, του κακοφάνηκε όμως να λένε πώς τη δική του τη δουλειά την έκανε άλλος. Και μια νύχτα κλείστηκε εκεί μέσα μ' ένα φως και σκάλισε τ' όνομά του επάνω στο άγαλμα.

Εκείνη την εποχή του 'γραψαν μερικοί φίλοι του και τον συμβούλεψαν να γυρίσει στη Φλωρεντία, γιατί γινόταν λόγος να δοθῇ το μεγάλο κομμάτι το μάρμαρο, που έμενε άχρηστο, για να γίνη άγαλ-

μα. Ο Πιέρ Σοντερίνι, ο Κυβερνήτης, είχε πεί πώς θα τό 'δινε στον Λεονάρντο ντά Βίντσι και τώρα έτοιμαζόταν να το δώσει στον Αντρέα Κοντούτσι. Ο Μιχαήλ "Αγγελος το ήθελε από πολλά χρόνια έτσι γύρισε στη Φλωρεντία και το ζήτησε. Ήταν ένα κομμάτι μάρμαρο έννιά πήχες μακρύ απ' αυτό είχε προσπαθήσει κάποιος Μαστρο - Σιμόνε ντά Φιέζολε να φτιάξει ένα γίγαντα, και τόσο άσχημα τὰ είχε καταφέρει, που οι επιστάτες των έργων της Σάντα Μαρία ντέλ Φιόρε δεν ενδιαφέρθηκαν για να τελειώσει το άφησαν και έμεινε έτσι για πολλά χρόνια. Ο Μιχαήλ "Αγγελος το ξαναμέτρησε και λογάρισε ότι μπορούσε να βγάλει απ' αυτό μια παραδεκτή μορφή, κανονίζοντας τη στάση της ανάλογα με το σχήμα του, που το είχε σακατέψει ο Μαστρο - Σιμόνε. Αποφάσισε λοιπόν να κάνει αίτηση στους αρχιτέκτονες και στον Σοντερίνι να του το δώσουν. Εκείνοι, θεωρώντας το άχρηστο, του το παραχώρησαν, γιατί σκέφτηκαν πώς οτιδήποτε θα 'ταν καλύτερο απ' το χάλι που είχε. Τότε ο Μιχαήλ "Αγγελος έφτιαξε ένα πρόπλασμα με κερί, ένα νεαρό Δαυίδ με μια σφεντόνα στο χέρι, κι άρχισε να δουλεύει στη Σάντα Μαρία ντέλ Φιόρε. Έστησε γύρω απ' το μάρμαρο ένα ξύλινο φράχτη και δούλευε αδιάκοπα σ' αυτό χωρίς ν' αφήνει κανέναν να το δῇ, ώσπου το τέλειωσε. Ο Μαστρο - Σιμόνε είχε χαλάσει το μάρμαρο τόσο πολύ, που σε μερικά μέρη δεν είχε μείνει άρκετό για να κάνει ο Μιχαήλ "Αγγελος αυτό που ήθελε και σίγουρα ήταν θαύμα, γιατί άνάστησε κάτι νεκρό.

Όταν το είδε ο Πιέρ Σοντερίνι, του άρεσε πολύ, αλλά είπε στο Μιχαήλ "Αγγελο, που έκανε κάτι τελειώματα εδώ κι εκεί, πώς ή μύτη του αγάλματος του φαινόταν κάπως χοντρή. Ο Μιχαήλ "Αγγελος, βλέποντας ότι ο Κυβερνήτης ήταν κάτω απ' το άγαλμα και δεν μπορούσε να το δῇ καλά - καλά, ανέβηκε, για να τον ευχαριστήσει, στη σκαλωσιά, παίρνοντας μαζί του ένα καλέμι και λίγη μαρμαρόσκονη, κι άρχισε να δουλεύει με το καλέμι, αφήνοντας λίγη σκόνη να πέφτει που και που, χωρίς όμως να πειράξει τη μύτη. Στο τέλος γύρισε στον Κυβερνήτη, κάτω, που τον παρακολουθούσε, και του είπε: «Κοιτάξτε το τώρα». «Μου άρέσει πιό πολύ», είπε ο Κυβερνήτης, «του δώσατε ζωή». Και κατέβηκε ο Μιχαήλ "Αγγελος, οκτίροντας όσους κάνουν επίδειξη ότι καταλαβαίνουν από πράγματα που δεν ξέρουν τίποτα γι' αυτά. Ο Μιχαήλ "Αγγελος πήρε απ' τον Σοντερίνι

1 - Πιετά, Ρώμη, Βατικανό, Βασιλική του 'Αγίου Πέτρου. (Φωτογραφία Anderson — Giraudon).

2 - 'Η Παναγία με το Βρέφος και τον 'Αγιο 'Ιωάννη (Tondo Pitti), μαρμάρινο ανάγλυφο, Φλωρεντία, 'Εθνικό Μουσείο (Μουσείο Μπαρτζέλο). (Φωτογραφία Bulloz).

3 - Αντίγραφο από έργο του Τζιόττο, Παρίσι, Λούβρο.

4 - Κεφάλι Σάτυρου, σχέδιο με πένα και κόκκινο μολύβι, Παρίσι, Λούβρο.

5 - 'Ο θόλος της Καπέλλα Σιζτίνα, Ρώμη, Βατικανό. (Φωτογραφία Anderson — Giraudon).

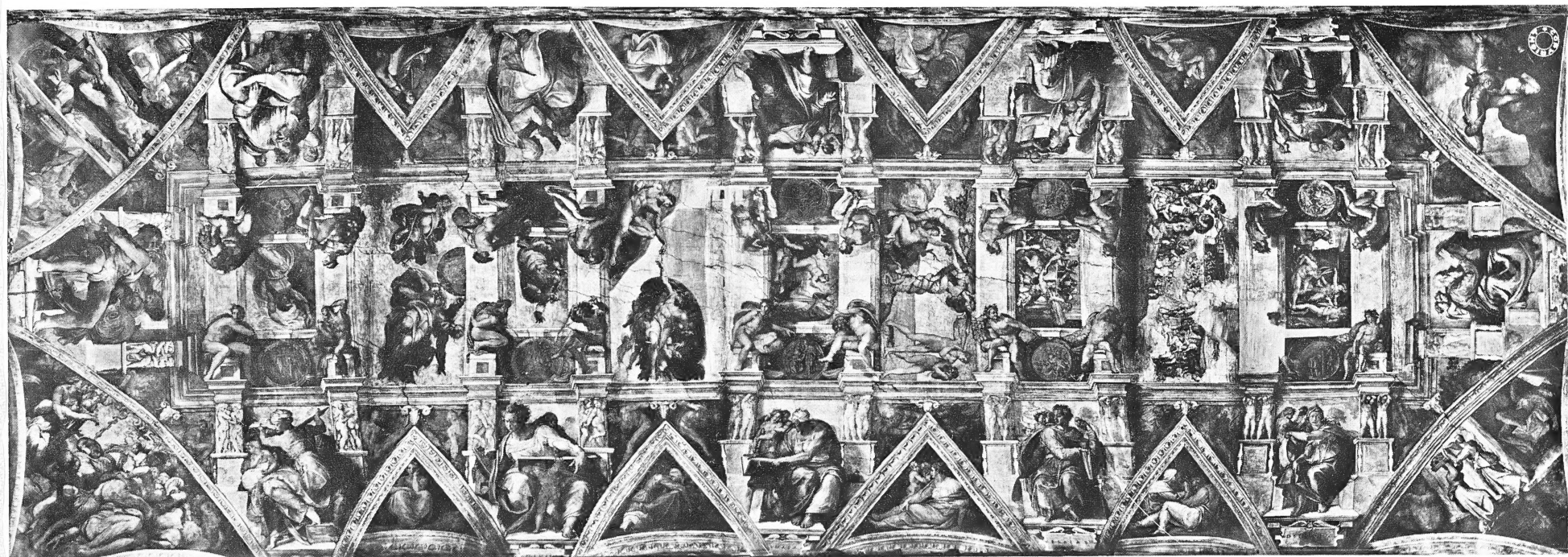
6 - Σπουδή για τη Δευτέρα Παρουσία, Φλωρεντία, Κάζα Μπουοναρρότι.

7 - Το έσωτερικό της Καπέλλα Σιζτίνα, Ρώμη, Βατικανό.

για το άγαλμα τετρακόσιες κορόνες και ή δουλειά τέλειωσε το 1504.

Ο Λεονάρντο ντά Βίντσι ήταν τότε άπασχολημένος στην τοιχογράφηση της μεγάλης Αίθουσας του Συμβουλίου και ο Πιέρ Σοντερίνι άνάθεσε ένα τμήμα της αίθουσας στο Μιχαήλ "Αγγελο, που διάλεξε για θέμα του τον πόλεμο της Πίζας. Έπιασε ένα δωμάτιο στον ξενώνα των βαφέων, στον 'Αγιο 'Ονούφριο, κι άρχισε ένα μεγάλο προσχέδιο που δεν έννοούσε ν' αφήσει κανέναν να το δῇ. Το γέμισε με γυμνές μορφές στρατιωτών που κάνουν μπάνιο στον Άρνο και ξαφνικά τους καλούν στα όπλα γιατί ο έχθρος κάνει έφοδο. Μερικοί βγαίνουν απ' το νερό, άλλοι όπλιζονται βιαστικά και πάνε να βοηθήσουν τους συντρόφους τους, φορώντας τις πανοπλίες τους και ζώνοντας τὰ όπλα τους. Όταν το παρουσίασε, πολλοί είπαν πώς ποτέ πριν δεν είχε γίνει κάτι τέτοιο, ούτε απ' το δικό του ούτε από άλλου χέρι. Κι αυτό πρέπει νά 'ναι αλήθεια, γιατί όλοι όσοι σπούδασαν αυτό το προσχέδιο έγιναν έξοχοι καλλιτέχνες. Κι επειδή έγινε άντικείμενο σπουδής για καλλιτέχνες, μεταφέρθηκε στο παλάτι των Μεδίκων κι έμεινε καλά άσφαλισμένο στα χέρια των καλλιτεχνών. Παρασφαλισμένο όμως, γιατί όταν άρρώστησε ο Δούκας Τζουλιάνο, και κανείς δεν το πρόσεχε, το πήραν και το 'κοψαν σε πολλά κομμάτια και το σκόρπισαν σε πολλά μέρη μερικά κομμάτια είναι τώρα στη Μάντουα.

Τόσο μεγάλη ήταν ή φήμη του Μιχαήλ "Αγγελο, που το 1503, όταν ήταν εικοσιεννιά χρονών, έστειλε και τον κάλεσε ο 'Ιούλιος Β' για να του χτίσει τον τάφο του. Έτσι λοιπόν πήγε στη Ρώμη, και μετά από πολλούς μήνες συμπλήρωσε ένα σχέδιο που ξεπέρναγε σε όμορφιά, σε διάκοσμο και σε αριθμό αγαλμάτων κάθε άλλο άρχαιο ή σύγχρονο μνημείο. Και τότε ο Πάπας 'Ιούλιος μεγάλωσε τὰ σχέδιά του κι αποφάσισε να ξαναχτίσει την έκκλησία του 'Αγίου Πέτρου για να χωρέσει τον τάφο του. Έτσι ο Μιχαήλ "Αγγελος ρίχτηκε στη δουλειά και πήγε στην Καρράρα με δυό βοηθούς του για να βρῇ το μάρμαρο κι έμεινε σ' εκείνα τὰ βουνά όχτώ μήνες. Έχοντας διαλέξει κάμποσο μάρμαρο, έβαλε να το μεταφέρουν στη θάλασσα και από κεῖ στη Ρώμη, όπου έπιασε τη μισή Πλατεία του 'Αγίου Πέτρου, το χώρο γύρω απ' την 'Αγία Αικατερίνη καθώς και άνάμεσα στην έκκλησία και στο διάδρομο που πηγαίνει στο κάστρο· εκεί είχε φτιάξει ο Μιχαήλ "Αγγελος ένα δωμάτιο για να δουλέψει τὰ άγάλματα και τὰ άλλα κομμάτια του τάφου.



Και για να μπορή ο Πάπας να έρχεται εύκολα και να παρακολουθή το έργο, είχε φτιάξει μια κινητή γέφυρα από το διάδρομο στο δωμάτιο. Αυτή η οικειότητα όμως του στοιχίσε μεγάλο κατατρεγμό και ξεσηκώσε πολλή ζήλεια στους καλλιτέχνες.

Απ' αυτό το έργο ο Μιχαήλ Άγγελος τέλειωσε, πριν και μετά το θάνατο του Πάπα, συνολικά τέσσερα αγάλματα κι άρχισε άλλα οχτώ. Ένα μέρος απ' το μάρμαρο μεταφέρθηκε στη Φλωρεντία και πήγε να δουλέψει εκεί για ένα διάστημα, για ν' αποφύγη το κακό κλίμα της Ρώμης. Στη Ρώμη έφτιαξε τους δυο Αιχμάλωτους και το Μωυσή, που κανένα άλλο έργο δε θα τον ξεπεράσει ποτέ σε όμορφιά. Στο μεταξύ έφτασε και το υπόλοιπο μάρμαρο, που είχε μείνει στην Καρράρα, και μεταφέρθηκε στην Πλατεία του Αγίου Πέτρου. Και καθώς έπρεπε να πληρωθούν αυτοί που το είχαν φέρει, ο Μιχαήλ Άγγελος πήγε όπως συνήθως στον Πάπα, αλλά βρήκε την Αγιότητα του απασχολημένη με σημαντικές υποθέσεις σχετικά με την Μπολόνια, γύρισε στο σπίτι του και πλήρωσε ο ίδιος για το μάρμαρο. Ξαναπήγε μια άλλη μέρα για να μιλήσει γι' αυτό στον Πάπα, αλλά δεν κατάφερε να γίνει δεκτός, κι ένας υπηρέτης τον παρακάλεσε να κάνει υπομονή, γιατί είχε εντολή να μην τον αφήσει να μπη. Ένας επίσκοπος είπε στον υπηρέτη: «Ίσως δεν τον ξέρεις αυτόν τον άνθρωπο», μά εκείνος αποκρίθηκε: «Τον ξέρω, και πολύ καλά μάλιστα, αλλά βρίσκομαι εδώ για να εκτελώ τις εντολές των ανωτέρων μου και του Πάπα». Αυτό δυσάρεστησε το Μιχαήλ Άγγελο, που είδε αυτή τη στάση αλλιώτικη απ' ό,τι είχε συνηθίσει ως τότε, και απάντησε όργισμένος στον υπηρέτη του Πάπα, παραγγέλλοντας, όταν η Αγιότητά του θα τον ζητούσε, να πη ότι είχε φύγει. Γύρισε στο σπίτι του και ξεκίνησε βιαστικά στις δύο ή ώρα τη νύχτα, αφήνοντας δυο υπηρέτες με την εντολή να πουλήσουν όλα τα πράγματα του σπιτιού στους Έβραίους και να τον ακολουθήσουν στη Φλωρεντία. Ταξίδεψε συνέχεια ώσπου έφτασε στο Ποτζίμπόνσι, στην επικράτεια της Φλωρεντίας. Δεν άργησαν να καταφτάσουν πέντε ταχυδρόμοι με γράμματα του Πάπα για να γυρίσει πίσω· αλλά αυτός δεν ένοουσε ν' ακούσει ούτε τα παρακάλια τους ούτε τα γράμματα, που τον πρόσταζαν να γυρίσει στη Ρώμη γιατί αλλιώς θα πέφτε σε δυσμένεια. Τελικά οι ταχυδρόμοι τον έπεισαν κι έγραψε λίγα λόγια στην Αγιότητά του, λέγοντας πως δεν επιστρέφει και να τον συγχωρή, μια και τον είχαν διώξει, πως οι πιστές υπηρεσίες του δεν άξιζαν

τέτοια ανταμοιβή, και γι' αυτό η Αγιότητά του έπρεπε να βρη κάποιον άλλον να την υπηρετήσει. Κι έτσι ήρθε στη Φλωρεντία και βάλθηκε να τελειώσει το προσχέδιο για τη Μεγάλη Αίθουσα, γιατί ο Πιέρ Σοντερίνι ήθελε πολύ να γίνει αυτή η τοιχογραφία. Στο μεταξύ έφτασαν τρία μηνύματα του Πάπα στη Σινιορία, με την εντολή να στείλουν το Μιχαήλ Άγγελο πίσω στη Ρώμη. Εκείνος, νιώθοντας την όργη του Πάπα, σκέφτηκε να πάη στην Κωνσταντινούπολη, όπου τον είχαν καλέσει οι Τούρκοι για να φτιάξει μια γέφυρα από την Κωνσταντινούπολη στο Πέραν. Τελικά ο Πιέρ Σοντερίνι τον έπεισε, παρά τη θέλησή του, να γυρίσει στον Πάπα. Τον έστειλε μάλιστα σαν πρεσβευτή της πόλης κι έστειλε κι ένα συστατικό γράμμα στον αδερφό του, τον Καρδινάλιο Σοντερίνι, για να τον συνοδέψει στον Πάπα. Έτσι ο Μιχαήλ Άγγελος πήγε στην Μπολόνια, όπου βρισκόταν εκείνο τον καιρό η Αγιότητά του.

Μερικοί λένε πως αλλιώς έγινε κι έφυγε απ' τη Ρώμη· ότι ο Πάπας, θυμωμένος με το Μιχαήλ Άγγελο που δεν τον άφηνε να δει το έργο του, πήγε μεταμφιεσμένος αρκετές φορές στο σπίτι του όταν έλειπε ο Μιχαήλ Άγγελος και δωροδόκησε τους βοηθούς του για να τον αφήσουν να μπη και να δει τι ζωγράφιζε στο παρεκκλήσι του θείου του του Σίξτου και μια φορά ο Μιχαήλ Άγγελος, αμφιβάλλοντας για τους παραγικούς του, κρύφτηκε, και μόλις μπήκε ο Πάπας στο παρεκκλήσι του 'ριξε κάτι επάνω του και τον έκανε να φύγη τρέχοντας και καταθωμμένος.

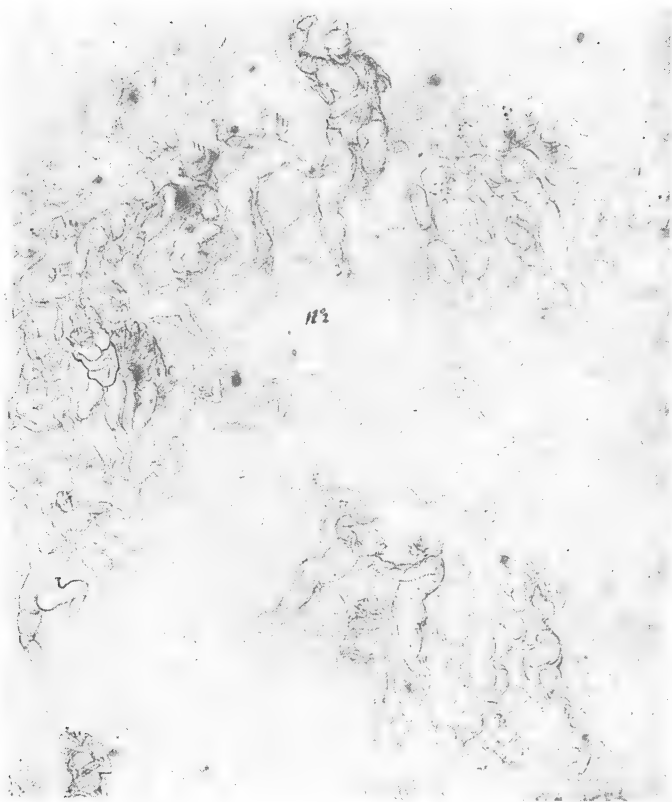
Όπως κι αν έγινε, μόλις έφτασε στην Μπολόνια, πριν προλάβει να βγάλει τις μπότες του, ήρθε ένας άνθρωπος του Πάπα, για να τον πάη στην Αγιότητά του, μαζί μ' έναν επίσκοπο από μέρους του Καρδινάλιου Σοντερίνι, γιατί ο ίδιος ο Καρδινάλιος ήταν άρρωστος. Φτάνοντας μπροστά στον Πάπα ο Μιχαήλ Άγγελος γονάτισε και η Αγιότητά του τον κοίταζε άγρια, σά να ήταν θυμωμένος, και του είπε: «Αντί να έρθεις έσύ σε μάς, περίμενες να έρθουμε εμείς σε σένα», έννοώντας ότι η Μπολόνια είναι κοντύτερα στη Φλωρεντία παρά στη Ρώμη. Ο Μιχαήλ Άγγελος ζήτησε ταπεινά συγγνώμη, λέγοντας πως δεν είχε καμιά πρόθεση προσβολής, αλλά δεν μπορούσε να υποφέρει να τον διώχνουν με τέτοιο τρόπο. Και ο επίσκοπος που 'τον είχε φέρει άρχισε να απολογείται για λογαριασμό του, λέγοντας πως αυτοί οι άνθρωποι είναι άμαθεϊς έξω απ' τα θέματα της τέχνης και δε μοιάζουν με τους άλλους ανθρώπους. Τότε ο Πάπας όργιστηκε

και χτύπησε τον επίσκοπο μ' ένα μαστούρι που κρατούσε στο χέρι του, λέγοντας: «Εσύ είσαι άμαθής, που τον κατηγορείς, ενώ εμείς δεν κάναμε τέτοιο πράγμα». Ο υπηρέτης λοιπόν έβγαλε έξω τον επίσκοπο και ο Πάπας, έχοντας ξεθυμάνει, ελόγησε το Μιχαήλ Άγγελο και τον έπνιξε στά δώρα και στις υποσχέσεις.

Πήρε εντολή και έφτιαξε ένα μπρούντζινο άγαλμα του Πάπα Ιούλιου, πέντε πήχες ψηλό, για την πόλη της Μπολόνιας. Η φόρμα του ήταν ωραίοτατη, όλο μεγαλοπρέπεια, το ένδυμά του πλούσιο και επιβλητικό, και η στάση του είχε ζωντάνια και δύναμη, έξυπνάδα και φοβερό μεγαλείο. Το άγαλμα στήθηκε σε μια κόγχη πάνω απ' την πύλη του Αγίου Πετρώνιου. Λένε πως όταν το δούλεψε ακόμα ο Μιχαήλ Άγγελος, πήγε να το δει ο Φράντσια, χρυσοχόος και ονομαστός ζωγράφος, που είχε ακούσει πολλά γι' αυτόν και για τα έργα του αλλά δεν είχε δει ποτέ τίποτα δικό του. Καθώς λοιπόν κοίταζε το έργο σαστισμένος, ο Μιχαήλ Άγγελος τον ρώτησε πως του φαινόταν, κι εκείνος αποκρίθηκε πως ήταν ωραίοτατο το καλούπι και πρώτης γραμμής το υλικό. Ο Μιχαήλ Άγγελος σκέφτηκε πως αυτός παίνευε περισσότερο τον μπρούντζο παρά τον καλλιτέχνη και του είπε: «Είμαι τόσο υποχρεωμένος στον Πάπα Ιούλιο που μου το έδωσε, όσο είσαι κι εσύ σ' αυτούς που σου προμηθεύουν χρώματα για τη ζωγραφική σου», προσθέτοντας μάλιστα, μπροστά σε δυο αριστοκράτες που βρίσκονταν εκεί, ότι αυτός ήταν ανόητος.

Ο Μιχαήλ Άγγελος τέλειωσε αυτό το καλούπι στον πηλό προτού φύγη ο Πάπας απ' την Μπολόνια για τη Ρώμη, και η Αγιότητά του πήγε να το δει. Ρώτησε τί θα κρατούσε στο αριστερό του χέρι κι αν το δεξί χέρι, που ήταν υψωμένο σε μια περήφανη κίνηση, θα εδλογούσε ή θα καταριόταν. Ο Μιχαήλ Άγγελος απάντησε πως προειδοποιούσε το λαό της Μπολόνια να φέρνεται καλά και τον παρακάλεσε ν' αποφασίσει αν έπρεπε να βάλη ένα βιβλίο στο αριστερό του χέρι. Εκείνος όμως είπε: «Βάλε ένα σπαθί, γιατί εγώ δεν είμαι άνθρωπος των γραμμάτων». Το άγαλμα αυτό καταστράφηκε μετά από τον Μπεντιβόλι και ο μπρούντζος πουλήθηκε στο Δούκα Άλφόνσο της Φερράρας· μ' αυτόν έφτιαξαν ένα κανόνι που το βάφτισαν Τζούλια· μόνο το κεφάλι του αγάλματος σώζεται ακόμα.

Όταν ο Πάπας γύρισε στη Ρώμη, ο Μπραμάντε (φίλος του Ραφαήλ και άρα όχι και πολύ φίλος του Μιχαήλ Άγγελου) προσπάθησε να τον κάνει



6

ν' αλλάξει γνώμη, γιά νά μὴν τελειώσῃ ὁ τάφος του, λέγοντάς του πὼς ἦταν γρουσουζιά τὸ νά φτιάχνῃ τὸν ἴδιο του τὸν τάφο, κι ἔμοιαζε σὰ νά 'φερνε πὶὸ κοντὰ τὸ θάνατό του' καὶ τὸν ἔπεισε νά βάλῃ τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, μὲν θὰ γύριζε, νά ζωγραφίσῃ τὴν ὁροφὴ τοῦ παρεκκλησιοῦ ποῦ ἦταν ἀφιερωμένο στὸ θεῖο του τὸ Σίξτο. Γιατὶ ὁ Μπραμάντε καὶ οἱ ἄλλοι ἀνταγωνιστὲς τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου εἶχαν σκεφτῇ νὰ τὸν ἀπομακρύνουν ἀπὸ τὴ γλυπτική — σ' αὐτὴν ἔβλεπαν ὅτι ἦταν τέλειος — καὶ νὰ τὸν βάλουν νά κἀνῃ δευτερώτερα ἔργα, κατώτερα πάντως ἀπ' τοῦ Ραφαήλ, μιά ποῦ ἤξεραν πὼς δὲν εἶχε καμιὰ πείρα ἀπὸ νωπογραφία. Ἔτσι, ὅταν γύρισε καὶ πρότεινε στὸν Πάπα νά τελειώσῃ τὸ μνημεῖο του, ἐκεῖνος τοῦ εἶπε ὅτι ἀντὶ γι' αὐτὸ ἐπιθυμοῦσε νὰ τοῦ ἀναθέσῃ νά ζωγραφίσῃ τὴν καμάρα τοῦ παρεκκλησιοῦ. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος προσπάθησε μὲ κάθε τρόπο νά ἀπαλλαγῇ ἀπ' αὐτὴ τὴν παραγγελία, προτείνοντας στὴ θέση του τὸ Ραφαήλ. Ἀλλὰ ὅσο πὶὸ πολὺ γύρευε νά ξεφύγῃ, τόσο πὶὸ ἀνυπόμονος γινόταν ὁ Πάπας. Ἔτσι, βλέποντας ὅτι ἡ Ἀγιότητά του ἐπέμενε, πῆρε τὴν ἀπόφαση νά δεχτῇ καὶ ὁ Πάπας παράγγειλε στὸν Μπραμάντε νά φτιάξῃ τὶς σκαλωσιές. Ἐκεῖνος ἄνοιξε τρύπες στὸ ταβάνι καὶ πέρασε σκοινιά. Ὅταν εἶδε ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τί εἶχε φτιάξει, τὸν ρώτησε πὼς θὰ ἔφραζαν οἱ τρύπες ὅταν θὰ τελειωνε ἡ τοιχογράφηση. Ἐκεῖνος τοῦ εἶπε: «θὰ τὸ σκεφτοῦμε αὐτὸ μετά, ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει ἄλλος τρόπος». Ἔτσι ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος κατάλαβε ὅτι ὁ Μπραμάντε ἦταν ἀνίκανος ἢ δὲν ἦταν φίλος του, καὶ πῆγε στὸν Πάπα καὶ τοῦ εἶπε ὅτι ἡ σκαλωσιά δὲν τοῦ ἔκανε. Πῆρε τὴν ἀπάντηση, καὶ μάλιστα μπροστὰ στὸ Μπραμάντε, νά τὴ φτιάξῃ ὅπως ἤθελε. Ἐδῶσε λοιπὸν ὁδηγίες νά γίνῃ σκαλωσιά ποῦ νὰ στηρίζεται στὸ πάτωμα καὶ νά μὴν ἀγγίξῃ τὸν τοῖχο· καὶ στὸ φτωχὸ μαραγκὸ ποῦ τὴν ἔφτιαξε χάρισε τόσο πολλὰ ἀπ' τὰ ἄχρηστα σκοινιά, ποῦ ὅταν τὰ πούλησε ἔκανε τὴν προίκα μιᾶς κόρης του.

Ὁ Πάπας εἶχε ἀποφασίσει νά καταστραφοῦν ὅλες οἱ εἰκόνες ποῦ εἶχαν ζωγραφιστῇ στὸ παρεκκλήσι ἀπ' τὴν ἐποχὴ τοῦ Σίξτου· ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος λοιπὸν, ἔχοντας ἓνα τεράστιο ἔργο μπροστὰ του, ὑποχρεώθηκε νά στείλῃ στὴ Φλωρεντία γιὰ ἀνθρώπους. Ἀρχισε καὶ τελειώσε τὰ προπαρασκευαστικὰ σχέδια, κι ἐπειδὴ δὲν εἶχε ζωγραφίσει ποτὲ πρὶν μὲ τεχνικὴ νωπογραφία, ἔφερε ἀπ' τὴ Φλωρεντία

μερικοὺς φίλους του γιά νὰ τὸν βοηθήσουν καὶ νὰ δῇ τὴ μέθοδο ποῦ ἀκολουθοῦσαν στὴ νωπογραφία. Ἀνάμεσά τους ἦταν ὁ Γκρανάτιο, ὁ Μπουτziαρντίνι καὶ ἄλλοι.

Τοὺς ἔβαλε ν' ἀρχίσουν τὴ δουλειά, ἀλλὰ οἱ προσπάθειές τους κάθε ἄλλο παρὰ τὸν ἱκανοποιούσαν. Ἀποφάσισε λοιπὸν μιὰ μέρα νά καταστρέψῃ ὅ,τι εἶχαν κάνει. Κλείστηκε στὸ παρεκκλήσι καὶ οὔτε τὴν πόρτα τοὺς ἄνοιγε οὔτε ἔβγαине νά πάῃ νὰ τοὺς δῇ στὸ σπῖτι του. Αὐτὸ κράτησε κάμποσο, ὥσπου ἐκεῖνοι ἔνιωσαν ὅτι τοὺς πρόσβαλε καὶ πῆραν καταντροπιασμένοι τὸ δρόμο γιά τὴ Βενετία. Καὶ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἐτοιμάστηκε νά κἀνῃ ὅλο τὸ ἔργο μόνος του· καὶ τὸ ἔκανε καὶ τὸ τελειώσε μὲ πολλοὺς μόχθους καὶ σπουδές. Καὶ ὅσον καιρὸ δούλευε, δὲν ἄφηνε κανέναν νὰ τὸ δῇ, ἔτσι ποῦ ἡ γενικὴ περιέργεια ὅλο καὶ μεγάλωνε. Ὅταν τὸ μισὸ τελειώσε καὶ παρουσιάστηκε, ὅλη ἡ Ρώμη πῆγε νὰ τὸ δῇ, καὶ πρῶτος ἀπ' ὅλους ὁ Πάπας. Καὶ ὁ Ραφαήλ ἀπ' τὸ Οὐρμπίνο, ποῦ ἦταν ἐξοχος στὴ μίμηση, ὅταν τὸ εἶδε, ἄλλαξε τὴν τεχνοτροπία του. Τότε ὁ Μπραμάντε προσπάθησε νά πείσῃ τὸν Πάπα νά ἀναθέσῃ τὸ ἄλλο μισὸ στὸ Ραφαήλ. Ὁ Πάπας ὅμως, βλέποντας καθημερινὰ τὰ χαρίσματα τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, ἔκρινε ὅτι ἔπρεπε νά κἀνῃ ὁ ἴδιος καὶ τὸ ἄλλο μισό. Καὶ τὸ τελειώσε μέσα σὲ εἴκοσι μῆνες, ὁλομόναχος, χωρὶς οὔτε ἓνα βοηθὸ γιά νὰ τοῦ ἀνακατεῦτῃ τὰ χρώματα. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος παραπονιόταν ὅτι ἀπ' τὴν πολλὴ βιασύνη τοῦ Πάπα δὲν μπορούσε νὰ τὸ δουλέψῃ ὅπως ἤθελε, γιατί ὁ Πάπας τὸν ρωτοῦσε ἐπίμονα πότε θὰ τελειώσῃ. Μιά φορὰ τοῦ ἀπάντησε: «Θὰ τελειώσῃ ὅταν θὰ εἶμαι ἱκανοποιημένος». «Ἀλλὰ ἐμεῖς ἐπιθυμοῦμε», τοῦ εἶπε ὁ Πάπας, «νὰ ἱκανοποιήσῃς τὴ δική μας ἐπιθυμία καὶ νά τελειώσῃ σύντομα». Καὶ πρόσθεσε ὅτι ἂν αὐτὸ δὲ γινόταν γρήγορα θὰ ἔβαζε νὰ τὸν πετάξουν κάτω ἀπ' τὴ σκαλωσιά του. Ὁ Πάπας ἔλεγε συχνὰ στὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο νά ζωγραφίσῃ τὸ παρεκκλήσι μὲ πλούσια χρώματα καὶ πολὺ χρυσό, ἀλλὰ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἀπαντοῦσε στὸν Ἅγιο Πατέρα: «Εκεῖνους τοὺς καιροὺς οἱ ἄνθρωποι δὲ φόραγαν χρυσαφικά, καὶ αὐτοὶ ποῦ ζωγραφίζω ἐγὼ τώρα δὲν ἦταν ποτὲ πλούσιοι, ἀλλὰ ἅγιοι ἄνθρωποι ποῦ περιφρονούσανε τὰ πλούτη».

Δουλεύοντας δεινοπαθοῦσε, γιατί ἔπρεπε νὰ κοιτάῃ συνεχῶς πρὸς τὰ πάνω, κι αὐτὸ τοῦ 'κανε τόσο κακὸ στὴν ὄραση, ὥστε μόνο πρὸς τὰ πάνω μπορούσε νὰ διαβάσῃ ἢ νὰ κοιτάξῃ ζωγραφιές, γιά πολλοὺς μῆνες μετά. Ἀλλὰ δούλευε μὲ τέτοιο πάθος ποῦ δὲν καταλάβαινε κούραση καὶ δὲν τὸν ἔνοιαζε γιά τὴ βολὴ του. Τὸ ἔργο του, ἀλήθεια, εἶναι ἓνα φῶς στὴν τέχνη μας καὶ φωτίζει τὸν κόσμον ποῦ εἶχε μείνει τόσοις αἰῶνες στὸ σκοτάδι. Ὡ ἀληθινὰ εὐτυχισμένη ἐποχὴ, κι ὡ καλότεροι καλλιτέχνες, ποῦ σὲ μιὰ τέτοια πηγὴ μπορεῖτε νὰ πλύνετε καὶ νὰ καθαρίσετε τὰ μάτια σας! Εὐχαριστῆστε τὸν Οὐρανὸ καὶ μιμηθῆτε τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο στὸ καθετί.

Ἔτσι, λοιπὸν, ὅταν ἀποκαλύφθηκε τὸ ἔργο ἔτρεξαν ὅλοι ἀπὸ παντοῦ νὰ τὸ δοῦνε, καὶ τὸ κοίταζαν ἔκθαμβοι καὶ σιωπηλοί· κι ὁ Πάπας, ἐμψυχωμένος καὶ παίρνοντας θάρρος γιά μεγαλότερα σχέδια, τὸν ἀντάμειψε πλουσιοπάροχα μὲ χρήματα καὶ πλούσια δῶρα. Ἀπ' τὴ μεγάλη εὐνοια ποῦ τοῦ 'δειχνε ὁ Πάπας φαίνονταν πὼς ἀναγνώριζε τὸ ταλέντο του· κι ἂν καμιὰ φορὰ τὸν πλῆγωνε, τοῦ γιάτρεινε τὴν πληγὴ μὲ ρεγάλα καὶ εἰδικὰ χατίρια· ὅπως, π.χ., τὴ φορὰ ποῦ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τοῦ ζήτησε τὴν ἄδεια νά πάῃ νά δουλέψῃ στὸν Ἅγιο Ἰωάννη στὴ Φλωρεντία, καθὼς καὶ χρήματα γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ, κι ἐκεῖνος εἶπε: «Λοιπὸν, κι αὐτὸ τὸ παρεκκλήσι, πότε θὰ τελειώσῃ;». «Ὅταν θὰ μπορέσω, Ἄγιο Πάτερ». Ὁ Πάπας, ποῦ κράταγε ἓνα ραβδί στὸ χέρι του, χτύπησε τότε τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, λέγοντας: «Ὅταν θὰ μπορέσω! Ὅταν θὰ μπορέσω! Θὰ σὲ κάνω ἐγὼ νά μπορέσῃς!» Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος

λοιπὸν γύρισε στὸ σπῖτι του κι ἐτοιμάστηκε νά φύγῃ γιά τὴ Φλωρεντία, μὰ ὁ Πάπας ἔστειλε ἀμέσως ξοπίσω του τὸν Κούρσιο, τὸν ἀρχιθαλαμηπόλο του, μὲ πεντακόσιες κορόνες γιά νὰ τὸν κατευνάσῃ, καὶ τὸν πρόσταξε νά ζητήσῃ συγγνώμην ἀπὸ μέρους του καὶ νὰ πῇ πὼς ὅλα ἔγιναν ἀπὸ ἀγάπη καὶ χωρὶς κακὴ πρόθεση. Κι ἐκεῖνος, καταλαβαίνοντας πὼς τέτοιος ἦταν ὁ χαρακτήρας τοῦ Πάπα, καὶ τελικὰ ἀγαπώντας τον, τὸ πῆρε καλὰ καὶ γέλασε, γιατί σκέφτηκε κιόλας πὼς αὐτὸ τὸν συνέφερε, μιὰ καὶ ὁ Πάπας θὰ 'κανε τὰ πάντα γιά νὰ μείνῃ φίλος του.

Ὅταν τελειώσε τὸ παρεκκλήσι, ὁ Πάπας, λίγο πρὶν πεθάνῃ, ἔδωσε ἐντολὲς στὸν Καρδινάλιο Σαντικουάττρο καὶ στὸν Καρδινάλιο Ἀτζινένσε, τὸν ἀνεψιὸ του, ἐπιφορτίζοντάς τους, ἅμα πέθαινε, νὰ φροντίσουν νά τελειώσῃ τὸ μνημεῖο του, ἀλλὰ μ' ἓνα σχέδιο λιγότερο μεγαλόπρεπο ἀπ' τὸ πρῶτο. Ἔτσι ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ξαναγύρισε στὴ δουλειά του γιά τὸν τάφο, ἐλπίζοντας νὰ τὸν τελειώσῃ ἀνεμπόδιστα, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ δουλειά τοῦ δημιούργησε πὶὸ πολλὰ ἐμπόδια καὶ βάσανα ἀπ' ὅτιδήποτε ἄλλο ἔκανε στὴ ζωὴ του. Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ πέθανε ὁ Ἰούλιος καὶ ὅλο τὸ σχέδιο παραμερίστηκε μὲ τὴν ἐκλογὴ τοῦ Πάπα Λέοντα Γ'. Γιατὶ κι αὐτὸς δὲν εἶχε λιγότερο μυαλὸ καὶ κατώτερες ἱκανότητες ἀπ' τὸν Ἰούλιο, καὶ ἤθελε ν' ἀφήσῃ στὴν πόλιν ποῦ γεννήθηκε, καὶ ποῦ ἦταν ὁ πρῶτος τῆς ποντίφικας, ἓνα τόσο θαυμάσιο ἔργο, σὲ ἀνάμνηση τοῦ ἑαυτοῦ του καὶ τοῦ θεικοῦ καλλιτέχνη καὶ συμπολίτη του, ὅσο μπορούσε σὰ μεγάλος ἄρχοντας ποῦ ἦταν.

Ἔτσι ἀποφάσισε νά γίνουν ἔργα στὴν πρόσοψη τοῦ Ἁγίου Λαυρεντίου, μιᾶς ἐκκλησιᾶς ποῦ εἶχαν χτίσει οἱ Μεδικοί στὴ Φλωρεντία, καὶ πρόσταξε νά μείνῃ στὴν ἄκρῃ ὁ τάφος τοῦ Ἰουλίου γιά νὰ μπορέσῃ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος νά ἐτοιμάσῃ σχέδια γι' αὐτὰ τὰ ἔργα. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἀντιστάθηκε ὅσο μπορούσε, μὲ τὸ ἐπιχείρημα πὼς εἶχε ἀναλάβει ὑποχρεώσεις γιά τὸν τάφο ἀπέναντι στὸν Σαντικουάττρο καὶ στὸν Ἀτζινένσε. Ἀλλὰ ὁ Πάπας τοῦ ἀποκρίθηκε πὼς αὐτὸ δὲ χρειαζόταν νὰ τὸν ἀπασχολῇ, γιατί τὸ εἶχε σκεφτῇ καὶ ὁ ἴδιος καὶ εἶχε πάρει τὴ συγκατάθεσή τους γιὰ τὴν ἀναχώρησή του. Ἔτσι ἡ ὑπόθεση τακτοποιήθηκε, πρὸς μεγάλη δυσἀρέσκεια τόσο τῶν καρδινάλιων ὅσο καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, ποῦ ἔφυγε κλαίγοντας. Ἐφαγε πολλὰ χρόνια διαλέγοντας μάρμαρο, ἂν καὶ στὸ μεταξύ ἔκανε προπλάσματα μὲ κερί καὶ ἄλλες προετοιμασίες γιά τὸ ἔργο· ἀλλὰ τὸ πράγμα καθυστέρησε τόσο πολὺ, ποῦ τὰ χρήματα τοῦ προϋπολογισμοῦ φαγώθηκαν στὸν πόλεμο τῆς Λομβαρδίας καὶ τὸ ἔργο ἔμεινε ἀσυμπλήρωτο μὲ τὸ θάνατο τοῦ Λέοντα.

Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ, τὸ 1525, ὁ Τζιόρτζιο Βαζάρι ἦρθε σὰ μαθητευόμενος στὴ Φλωρεντία· τὸν ἔφερε ὁ Καρδινάλιος τῆς Κορτόνα καὶ τὸν ἔβαλε μὲ τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο γιά νά μάθῃ τὴν τέχνη. Ἀλλὰ ἐπειδὴ τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο τὸν κάλεσε ὁ Πάπας Κλήμης Ζ' στὴ Ρώμη, ὁ Καρδινάλιος ἀποφάσισε νά βάλῃ τὸ Βαζάρι μὲ τὸν Ἀντρέα ντὲλ Σάρτο, καὶ πῆγε ὁ ἴδιος στὸ ἐργαστήρι τοῦ Ἀντρέα γιά νὰ τοῦ ἀναθέσῃ τὸ παιδί.

Ὅταν ἔγινε Πάπας ὁ Κλήμης Ζ' κάλεσε τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο· αὐτὸς συμφώνησε μὲ τὸν Πάπα νά τελειώσῃ τὸ σκευοφυλάκιο καὶ τὴ βιβλιοθήκη τοῦ Ἁγίου Λαυρεντίου καὶ νά φτιάξῃ τέσσερις τάφους γιά τὰ σώματα τοῦ Λορέντσο τοῦ Μεγαλοπρεπῆ (πατέρα τοῦ Πάπα Λέοντα Γ') καὶ τοῦ ἀδερφοῦ του Τζουλιάνο (πατέρα τοῦ Πάπα Κλήμη Ζ'), καὶ τοῦ Τζουλιάνο, τοῦ ἀδερφοῦ τοῦ Λέοντα, καὶ τοῦ Δούκα Λορέντσο, τοῦ ἀνιψιοῦ του. Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ἔγινε ἡ λεηλασία τῆς Ρώμης καὶ ἡ ἐκτόπιση τῶν Μεδίκων ἀπὸ τὴ Φλωρεντία. Αὐτοὶ ποῦ κυβερνοῦσαν τὴν πόλιν θέλησαν νὰ κάνουν συμπληρωματικὰ ὀχυρωματικὰ ἔργα, καὶ διόρι-

σαν τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο ἀνώτατο γενικὸ ἐπίτροπο ὄλων τῶν ὀχυρώσεων. Ἐκεῖνος ἐφτιαξε γύρω ἀπ' τὸ λόφο τοῦ Σάν Μινιάτο προμαχῶνες καὶ ὀχύρωσε τὴν πόλιν σὲ πολλὰ μέρη. Μετὰ τὸν ἔστειλαν στὴ Φερράρα νὰ ἐπιθεωρήσῃ τὶς ὀχυρώσεις τοῦ Δούκα Ἀλφόνσου, ποὺ τὸν δέχτηκε μὲ πολλὴ εὐγένεια καὶ τὸν παρακάλεσε ὅταν θὰ ἔχη καιρὸ νὰ τοῦ φτιάξῃ ἓνα ἔργο τέχνης. Γυρίζοντας στὴ Φλωρεντία κι ἀρχίζοντας πάλι τὴ δουλειὰ στὶς ὀχυρώσεις, ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος βρῆκε ὥστόσο τὸν καιρὸ νὰ κάνῃ μιὰ τέμπερα μὲ τὴ Λήδα γιὰ τὸ δούκα καὶ νὰ δουλέψῃ τὰ ἀγάλματα γιὰ τὸ μνημεῖο στὸν Ἅγιο Λαυρέντιο. Ἀπ' αὐτὸ τὸ μνημεῖο, ποὺ προχώρησε ὡς ἓνα σημεῖο, ὑπάρχουν ἐφτά ἀγάλματα. Τὸ πρῶτο εἶναι τῆς Παναγίας, καὶ μολονότι ἀτέλειωτο, φαίνεται ἡ ἐξοχὴ δουλειά του. Μετὰ εἶναι τὰ τέσσερα ἀγάλματα τῆς Νύχτας καὶ τῆς Ἡμέρας, τῆς Αὐγῆς καὶ τοῦ Δειλinoῦ, ὠραιότατα καὶ ἀρκετὰ ἀπὸ μόνους, ἂν ἡ τέχνη χανόταν, νὰ τὴν ξαναφέρουν στὸ φῶς. Τὰ ἄλλα ἀγάλματα εἶναι τῶν δυὸ ἀρματωμένων ἀρχηγῶν, τὸ ἓνα τοῦ στοχαστικοῦ Δούκα Λορέντσο καὶ τὸ ἄλλο τοῦ περήφανου Δούκα Τζουλιάνο.

Στὸ μεταξὺ ἄρχισε ἡ πολιορκία τῆς Φλωρεντίας, τὸ 1529, καὶ ὁ ἐχθρὸς κύκλωνε τὴν πόλιν ὅλο καὶ πιὸ σφιχτά, καὶ καθὼς δὲν ἐρχόταν βοήθεια, ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἀποφάσισε νὰ φύγῃ καὶ νὰ πάῃ στὴ Βενετία. Ξεκίνησε λοιπὸν μυστικά, χωρὶς νὰ τὸ ξέρῃ κανεὶς.

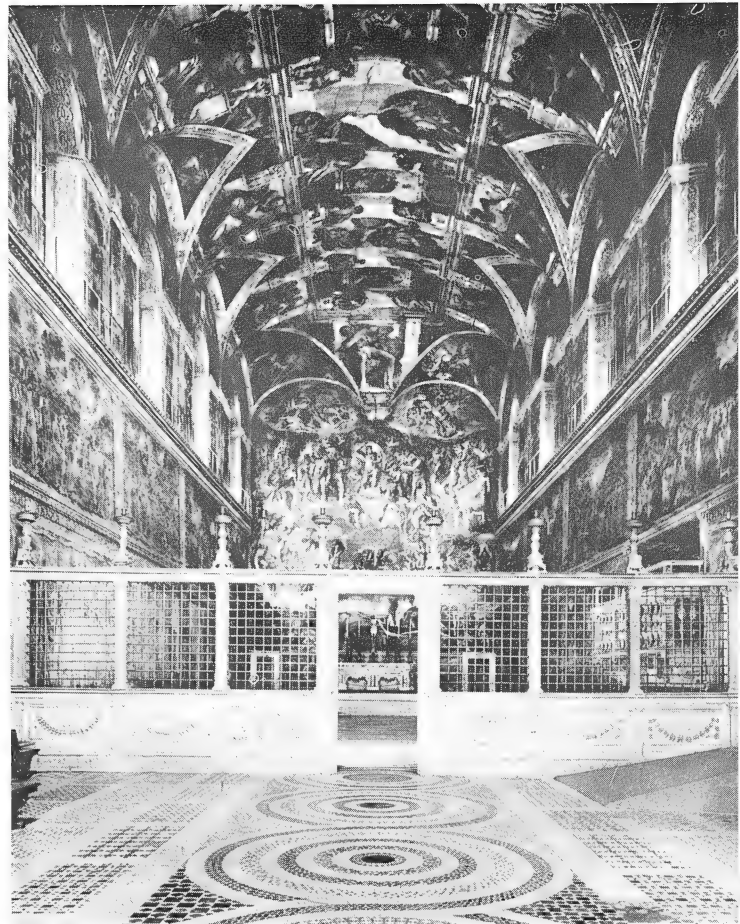
Ἀλλὰ ἡ πολιτεία του κάλεσε πίσω τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, παρακαλώντας τον νὰ μὴν τὴν ἐγκαταλείψῃ· τοῦ ἔστειλαν κι ἓνα διαβατήριο. Στὸ τέλος τὸν παρέσυρε ἡ ἀγάπη του γι' αὐτὴν καὶ ξαναγύρισε, ὅχι χωρὶς κίνδυνο τῆς ζωῆς του. Ἐπισκεύασε τὸν πύργο τοῦ Σάν Μινιάτο κι ἔκανε ἔτσι μεγάλη ζημιὰ στὸν ἐχθρὸ, γι' αὐτὸ ἄρχισαν νὰ τὸν χτυπᾶνε μὲ μεγάλο κανόνι, καὶ θὰ τὸν ἐρίχναν, ἀλλὰ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τὸν ὀχύρωσε, κρεμώντας μπάλες μαλλὶ καὶ στρώματα γιὰ νὰ τὸν προστατέψῃ.

Ὅταν τέλειωσε ὁ πόλεμος, ὁ Πάπας ἀνέθεσε στὸν Μπάτσιο Βαλόρε νὰ συλλάβῃ μερικοὺς ἀπὸ τοὺς ἀρχηγούς τῆς ἐξέγερσης, κι ἄρχισαν νὰ ψάχνουν γιὰ τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, ἀλλὰ ἐκεῖνος εἶχε κρυφτῇ στὸ σπῖτι ἑνὸς φίλου, ὅπου ἔμεινε πολλὲς μέρες. Ὅταν τοῦ πέρασε ὁ θυμὸς, ὁ Πάπας Κλήμης θυμήθηκε τὴ μεγάλῃ του ἀξία καὶ εἶπε στοὺς ἀνθρώπους του νὰ τὸν γυρέψουν ἀλλὰ νὰ μὴν τοῦ ποῦν τίποτα, παρὰ μόνον πὼς θὰ ἔπαιρνε τὸ κανονικὸ του ἐπίδομα κι ἔπρεπε νὰ συνεχίσῃ τὴ δουλειὰ του στὸν Ἅγιο Λαυρέντιο.

Τότε ὁ Δούκας Ἀλφόνσος τῆς Φερράρα, ἔχοντας ἀκούσει πὼς ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τοῦ εἶχε φτιάξῃ ἓνα σπάνιο κομμάτι, ἔστειλε ἓναν ἀπὸ τοὺς ἀριστοκράτες του νὰ τὸ πάρῃ, γιὰ νὰ μὴ χάσῃ τέτοιο θησαυρὸ. Ἦρθε λοιπὸν ἐκεῖνος στὴ Φλωρεντία καὶ παρουσίασε τὰ συστατικά του γράμματα. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τοῦ ἔδειξε τὴ Λήδα καὶ τὸν Κάστορα μὲ τὸν Πολυδεύκῃ νὰ βγαίνουν ἀπ' τὸ αὐγὸ. Ἀλλὰ ὁ ἀπεσταλμένος τοῦ δούκα, ποὺ δὲν κατάλαβε τὴν τέχνη καὶ τὴν τελειότητα τοῦ πράγματος, σκέφτηκε πὼς θὰ ἔπρεπε νὰ ἔχῃ φτιάξῃ ἓνα μεγάλο ἔργο καὶ εἶπε στὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο: «ὦ, αὐτὸ εἶναι πολὺ μικρὸ». Τότε ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τὸν ρώτησε τί δουλειὰ ἔκανε, ξέροντας πὼς καλοὶ κριτὲς γιὰ ἓνα πρᾶγμα εἶναι μόνον ὅσοι ἔχουν κάποιες γνώσεις γι' αὐτό. Ἐκεῖνος ἀπάντησε περιφρονητικά: «Εἶμαι ἔμπορος», νομίζοντας πὼς ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος δὲν ἤξερε ὅτι εἶναι ἀριστοκράτης· κι ἔτσι, ἐπειδὴ τὸν εἶχε μάλλον προσβάλει ἡ ἐρώτηση, ἔδειξε καὶ κάποια περιφρόνηση γιὰ τὴν ἐργατικότητα τῶν Φλωρεντινῶν. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος, ποὺ κατάλαβε ἀπόλυτα τὸν ὑπαινιγμὸ του, τοῦ ἀποκρίθηκε: «Φανήκατε κακὸς ἔμπορος αὐτὴ τὴ φορά. καὶ μάλιστα ζημιώσατε τὸν κύριό σας· φύγετε ἀπὸ δῶ». Ἐπειτα ὁ μαθητὴς του Ἄντον Μίνι, ποὺ οἱ δυὸ ἀδερφές του ἦταν νὰ παντρευτοῦνε, τοῦ ζήτησε τὴν

εἰκόνα, κι ἐκεῖνος τοῦ τὴν ἔδωσε εὐχαρίστως, μαζί μὲ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν πινάκων του καὶ τῶν προπαρασκευαστικῶν του σχεδίων, καθὼς καὶ δυὸ μπαούλα προπλάσματα. Ὅλ' αὐτὰ τὰ πῆρε ὁ Μίνι μαζί του ὅταν πῆγε στὴ Γαλλία. Τὴ Λήδα τὴν πούλησε στὸ Βασίλειό Φραγκίσκο, ἀλλὰ τὰ σχέδια καὶ οἱ πίνακες χάθηκαν, γιατί αὐτὸς μετὰ ἀπὸ λίγο πέθανε· καὶ πῆγαν καὶ τὰ ἔκλεψαν.

Ἐπειτα ὁ Πάπας ἐξέφρασε τὴν ἐπιθυμία νὰ πάῃ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος στὴ Ρώμῃ καὶ νὰ ζωγραφίσῃ τοὺς τοίχους τοῦ Σιξτίνειου Παρεκκλησιοῦ. Ὁ Κλήμης ἤθελε νὰ ζωγραφίσῃ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος τὴ Δευτέρα Παρουσία καὶ τὸν Ἐωσφόρο ποὺ τὸν διώχνουν ἀπ' τὸν οὐρανὸ γιὰ τὴν περηφάνεια του· γι' αὐτὰ τὰ θέματα εἶχε κάνει ἀπὸ πολλὰ χρόνια ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος σχέδια καὶ σκίτσα. Ἀλλὰ τὸ 1533 ὁ Πάπας Κλήμης πέθανε, καὶ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος πίστεψε πάλι πὼς ἦταν ἐλεύθερος νὰ τελειώσῃ τὸν τάφο τοῦ Ἰούλιου Β' Ὅταν ὁμως ἐγίνε Πάπας ὁ Παῦλος Γ', δὲν ἄργησε νὰ τὸν καλέσῃ, καὶ τοῦ ζήτησε νὰ μπῇ στὴν ὑπηρεσία του. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος ἀρνῆθηκε, λέγοντας πὼς ἦταν δεμένος μὲ συμβόλαιο μὲ τὸ Δούκα τοῦ Οὐρμπίνο, καὶ εἶχε τὴν ὑποχρέωση νὰ τελειώσῃ τὸν τάφο τοῦ Ἰούλιου Β'. Ἀλλὰ ὁ Πάπας ὀργίστηκε καὶ φώναξε: «Αὐτὸ τὸ ἐπιθυμῶ τριάντα χρόνια, καὶ τώρα ποὺ εἶμαι Πάπας δὲν πρόκειται νὰ ὑποχωρήσω. Θὰ ἁκυρώσω τὸ συμβόλαιο, καὶ ἔχω ἀποφασίσει ὅτι θὰ μὲ ὑπηρετήσῃς». Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος σκέφτηκε νὰ φύγῃ ἀπ' τὴ Ρώμῃ, ἀλλὰ φοβήθηκε τὴ δύναμη τοῦ Πάπα, καὶ βλέποντάς τον τόσο γέρο, σκέφτηκε νὰ τὸν ξεγελάσῃ μὲ τὰ λόγια. Μιὰ μέρα λοιπὸν πῆγε ὁ Πάπας στὸ σπῖτι του μὲ δέκα καρδινάλιους, καὶ ζήτησε νὰ δῇ ὅλα τὰ ἀγάλματα γιὰ τὸν τάφο τοῦ Ἰούλιου· τοῦ φάνηκαν ὑπέροχα, καὶ εἰδικὰ ὁ Μωυσῆς. Καὶ ὁ Καρδινάλιος τῆς Μάντουας εἶπε πὼς καὶ μόνον αὐτὴ ἡ μορφὴ ἔφτανε γιὰ νὰ τιμῇ τὸν Πάπα Ἰούλιο. Κι ὅταν εἶδε τὰ προπαρασκευαστικὰ σχέδια γιὰ τὸ παρεκκλήσι, ὁ Πάπας πάλι πίεσε τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο νὰ μπῇ στὴν ὑπηρεσία του, καὶ τοῦ ὑποσχέθηκε νὰ κανονίσῃ τὴν ὑπόθεσιν ὥστε ὁ Δούκας τοῦ Οὐρμπίνο νὰ ἱκανοποιηθῇ μὲ τρία ἀγάλματα, ἐνῶ τὰ ὑπόλοιπα θὰ τὰ ἐφτιαχναν καλοὶ τεχνίτες ἀπ' τὰ δικά του σχέδια. Ὁ Δούκας δέχτηκε τὸ καινούριο συμφωνητικὸ καὶ τὸ ἔργο ὀλοκληρώθηκε καὶ στήθηκε, θαυμάσιον ἔργο, ἀλλὰ πολὺ μακριὰ ἀπ' τὸ πρῶτο σχέδιο. Κι ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος, μιὰ καὶ δὲν μπορούσε νὰ κάνῃ ἄλλιως, ἀποφάσισε νὰ ὑπηρετήσῃ τὸν Πάπα Παῦλο, ποὺ τοῦ εἶπε νὰ ἐκτελέσῃ τὶς παραγγελίες τοῦ Κλήμη χωρὶς καμιά ἀλλαγὴ. Ὅταν ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος εἶχε συμπληρώσει γύρω στὰ τρία τέταρτα τοῦ ἔργου, ἦρθε ὁ Πάπας Παῦλος νὰ τὸ δῇ. Μαζί του ἦταν κι ὁ Κύριος Μπιάττζιο ντὰ Τσεζένα, ὁ τελετάρχης, ποὺ ὅταν τὸν ρώτησαν τὴ γνώμη του εἶπε πὼς δὲν τοῦ φαινόταν σωστὸ νὰ ὑπάρχουν τόσες γυνεὲς φιγοῦρες στὸ παρεκκλήσι τοῦ Πάπα. Αὐτὸ δυσaráστησε τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, ποὺ γιὰ νὰ τὸν ἐκδικηθῇ τὸν ζωγράφισε μὸλις ἔφυγε σὰ Μίνωα, μ' ἓνα μεγάλο φίδι τυλιγμένο στὰ πόδια του κι ἓνα συρφετὸ διαβόλους ὀλόγυρά του. Παρ' ὅλα του τὰ παρακάλια καὶ στὸν Πάπα καὶ στὸν ἴδιο τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, ὁ τελετάρχης δὲν κατάφερε νὰ τὸν πείσῃ νὰ βγάλῃ τὸ φίδι. Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ὁ καλλιτέχνης ἔπесε ἀπὸ τὴ σκαλωσιά, κι ἀπὸ ψηλὰ μάλιστα, καὶ χτύπησε τὸ πόδι του, ἀλλὰ δὲν ἐννοοῦσε νὰ φωνάξῃ γιαιτρό· τὸ ἄμαθε ὁ Μαστρο-Μπάτσιο Ροντίνι, ὁ Φλωρεντινός, φίλος του κι ἐξυπνος γιαιτρός, τὸν λυπήθηκε καὶ πῆγε μιὰ μέρα καὶ χτύπησε τὴν πόρτα του. Καὶ καθὼς δὲν τοῦ ἀπάντησε κανεὶς, ἔσπασε τὴν πόρτα, μπῆκε στὸ δωμάτιο τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου, ποὺ εἶχε ἐγκαταλείψει τὸν ἀγῶνα, καὶ στάθηκε ἀδύνατο νὰ φύγῃ ὥσπου νὰ γίνῃ ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος καλά. Ὅταν γιαιτρεύτηκε, τέλος, γύρισε στὴ ζωγραφικὴ του καὶ δούλευε ἀδιάκοπα, ἴσαμε ποὺ τέλειωσε τὸ ἔργο σὲ



7

λίγους μῆνες κι ἐπαληθεύτηκαν τὰ λόγια τοῦ Δάντη: «Οἱ νεκροὶ φαίνονται νεκροὶ κι οἱ ζωντανοὶ ζωντανοί». Καὶ ὅταν ἀποκαλύφθηκε ἡ Δευτέρα Παρουσία, φάνηκε ὅτι ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος εἶχε ξεπεράσει ὅχι μόνον ὄλους τοὺς ζωγράφους ποὺ εἶχαν δουλέψῃ πρωτότερα ἐκεῖ, παρὰ καὶ τὸ ἴδιο τὸ δικό του τὸ ἔργο στὴν ὁροφὴ. Τὴ Δευτέρα Παρουσία τὴ δούλευε ὀχτὼ χρόνια, καὶ τὴν ἀποκάλυψε τὸ 1541, τὴν ἡμέρα τῶν Χριστουγέννων, νομίζω, καὶ γέμισε ἔκσταση καὶ θαυμασμὸ ὅλη ἡ Ρώμῃ, ἢ μάλλον ὅλη ἡ οἰκουμένη· κι ἐγὼ ποὺ πῆγα ἐκεῖνη τὴ χρονιά στὴ Ρώμῃ ἔμεινα ἐκθαμβος.

Ἐπειτα ζωγράφισε γιὰ τὸν Πάπα Παῦλο τὴ Μεταστροφή τοῦ Ἁγίου Παύλου καὶ τὴ Σταύρωση τοῦ Ἁγίου Πέτρου. Αὐτὲς ἦταν οἱ τελευταῖες εἰκόνες ποὺ ζωγράφισε, σὲ ἡλικία ἐβδομηνταπέντε χρόνων καὶ μὲ μεγάλο μόχθο, ὅπως μοῦ εἶπε· γιατί ἡ ζωγραφικὴ, καὶ μάλιστα ἡ νοπογραφία, δὲν εἶναι δουλειὰ γιὰ γέρους ἀνθρώπους. Ἀλλὰ τὸ πνεῦμα του δὲν μπορούσε νὰ μὴν ἄπρακτο, καὶ ἀφοῦ δὲν ἦταν σὲ θέση νὰ ζωγραφίσῃ, ἄρχισε νὰ δουλεύῃ ἓνα κομμάτι μάρμαρο. Ἦθελε νὰ φτιάξῃ τέσσερεις μορφές μεγαλύτερες ἀπ' τὸ φυσικὸ, γιὰ νὰ διασκεδάξῃ καὶ γιὰ νὰ περνᾷ ἡ ὥρα του κι ἀκόμα, καθὼς ἔλεγε, γιατί ἡ δουλειὰ μὲ τὸ σφυρὶ τὸν διατηροῦσε ὕγιῃ στὸ σῶμα. Τὸ ἔργο παρίστανε τὸ νεκρὸ Χριστὸ· ἔμεινε ἀτέλειωτο, παρόλο ποὺ σκόπευε νὰ παραγγεῖλῃ νὰ τὸ βάλουν στὸν τάφο του [...].

Ὅπωςδήποτε στάλθηκε στὸν κόσμον γιὰ νὰ γίνῃ παράδειγμα στοὺς ἀνθρώπους τῆς τέχνης, ὥστε νὰ διδάχου ἀπ' τὴ ζωὴ καὶ τὰ ἔργα του· κι ἐγὼ, ποὺ πρέπει νὰ εὐχαριστῶ τὸ Θεὸ γιὰ μιὰ εὐτυχία σπάνια στοὺς ἀνθρώπους τοῦ ἐπαγγέλματός μας, λογαριάζω σὰ μιὰ ἀπ' τὶς μεγαλύτερες εὐλογίες ὅτι γεννήθηκα τὸν καιρὸ ποὺ ζοῦσε ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος, κι ὅτι θεωρήθηκα ἀξίος νὰ τὸν ἔχω δάσκαλό μου καὶ νὰ μοῦ φέρνεται σὰ φίλος στενός, ὅπως τὸ ξέρουν ὅλοι.

Συνοπτικὴ μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά:

P. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

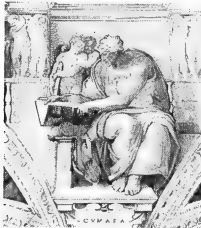
Οἱ πίνακες



I. Η ΑΓΙΑ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ (διάμετρος 120 εκ.). Φλωρεντία, Πανακothήκη Ουφφίτσι. — Όνομάζεται και *Tondo Doni* είναι το πρώτο ζωγραφικό έργο του Μιχαήλ Ἀγγελοῦ πού γνωρίζουμε. Ἐγινε ἴσως γιὰ τοὺς γάμους τοῦ Ἀνιόλο Ντόνι μετὰ τὴ Μανταλένα Στρότσι (1503 ἢ 1504). Ὁ καλλιτέχνης θεωρεῖ τὴ ζωγραφικὴ «τόσο πὶο πετυχημένη, ὅσο περισσότερο πλησιάζει στὸ ἀνάγλυφο».



II. ΙΟΥΔΙΘ ΚΑΙ ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ (τοιχογραφία, 570 × 970 εκ. περίπου). Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνη, Θόλος. — Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ τέσσερα γωνιαῖα σφαιρικὰ τρίγωνα τοῦ θόλου τῆς Καπέλλα Σιξτίνη μετὰ τὰ «Θαύματα τῆς Σωτηρίας τοῦ Ἰσραὴλ», καὶ συγκεκριμένα τὸ βορειοανατολικό. Στὰ ἄλλα τρία σφαιρικὰ τρίγωνα ἀπεικονίζονται ὁ Δαυὶδ καὶ Γολιάθ, ὁ Χαλκοῦς Ὀφίς καὶ ἡ Σταύρωση τοῦ Ἀμάν.



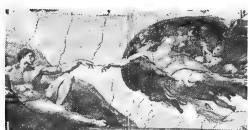
III. Η ΚΥΜΑΙΑ ΣΙΒΥΛΛΑ (τοιχογραφία, 375 × 380 εκ. περίπου). Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνη, Θόλος. — Οἱ Σίβυλλες καὶ οἱ Προφῆτες πού προανέγγειλαν τὴν ἔλευση τοῦ Σωτήρα ἐνσαρκώνουν τὰ στάδια τῆς προσημνῆς καὶ τῆς ἐλπίδας ὅλης τῆς ἀνθρωπότητος. Ἡ Κυμαία Σίβυλλα εἶναι ὁλο μεγαλοπρέπεια τὰ βαθιὰ γερατειὰ τῆς ταιριάζουν μετὰ τοὺς γεροντότερους Προφῆτες τοῦ θόλου.



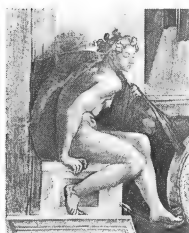
IV. Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ ΤΟΥ ΑΜΑΝ (τοιχογραφία, 585 × 985 εκ. περίπου, λεπτομέρεια). Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνη, Θόλος. — Κι αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο ἀνήκει στὶς σκηνές μετὰ τὰ «Θαύματα τῆς Σωτηρίας τοῦ Ἰσραὴλ». Βρίσκεται διαγώνια ἀπέναντι ἀπὸ τὸ ἄλλο σφαιρικό τρίγωνο μετὰ τὴν Ἰουδὶθ καὶ τὸν Ὀλοφέρνη, δηλαδὴ στὴ νοτιοδυτικὴ γωνία, καὶ εἶναι ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ βιβλίο τῆς Ἑσθήρ.



V. ΙΟΥΔΙΘ ΚΑΙ ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ (τοιχογραφία, 570 × 970 εκ. περίπου, λεπτομέρεια). Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνη, Θόλος. — Ἡ περιληπτικὴ ἀφήγηση σημειώνει μονάχα τὶς πὶο σημαντικὲς σκηνές τῆς δράσης. Τὸ ὕφος εἶναι ἐπίσημο καὶ λιτό· τὰ χρώματα, ἀν καὶ αὐστηρά, ἔχουν μιὰ ἀχνὴ ἀπαλότητα. Πολλοὶ ὑποστηρίζουν ὅτι τὸ κεφάλι τοῦ Ὀλοφέρνη ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ καλλιτέχνη.



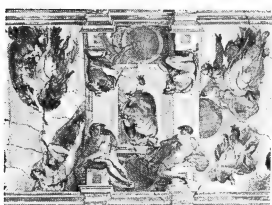
VI-VII. Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΑΔΑΜ (τοιχογραφία, 280 × 570 εκ. περίπου). Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνη, Θόλος. — Τὸ θέμα εἶναι ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὴ Γένεση (κεφ. 1, 2ς): «καὶ εἶπεν ὁ θεὸς Ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα ἡμετέραν καὶ κατ' ὁμοίωσιν». Ἡ εἰκονογραφικὴ ἐρμηνεία εἶχε τέτοια πρωτοτυπία ὥστε ἀπόκτησε ἀμέσως φανατικούς φίλους καὶ φανατικούς ἐχθρούς.



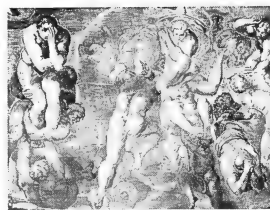
VIII. ΓΥΜΝΟ (IGNUDO) (τοιχογραφία, 100 × 100 εκ.). Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνη, Θόλος. — Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ Γυμνά πού περιβάλλουν τὴ Μέθη τοῦ Νῶε. Οἱ μορφές τῶν Γυμνῶν τῆς Καπέλλα Σιξτίνη εἶναι ἀπὸ τὶς πὶο πολυσυζητημένες στὴν ἱστορία τῆς τέχνης: ἔχει ὑποστηρικτὴ ὅτι παριστάνουν καρνατίδες, σκλάβους, ἀγγέλους, δαίμονες, ὅτι ἐνσαρκώνουν ἰδέες τοῦ Σαβοναρόλα, νεοπλατωνικὲς κλπ.



IX. Η ΠΕΡΣΙΚΗ ΣΙΒΥΛΛΑ (τοιχογραφία, 400 × 380 εκ. περίπου). Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνη, Θόλος. — Βρίσκεται ἀπέναντι ἀπὸ τὸν Προφῆτη Δαυὶδ· ἔχει τὴν πὶο ζωηρὴ κίνηση ἀπ' ὅλες τὶς Σίβυλλες καὶ ξεχωρίζει ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφές μετὰ τὴν τολμηρὴ στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ τῆς, καθὼς προσπαθεῖ νὰ φωτίσει καλύτερα τὸ βιβλίο πού διαβάζει μετὰ μεγάλῃ προσήλωσιν.



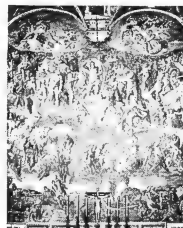
X-XI. ΕΠΕΙΣΟΔΙΑ ΤΗΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑΣ — Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΟΥ ΑΔΑΜ, Η ΣΥΝΑΓΩΓΗ ΤΩΝ ΥΔΑΤΩΝ καὶ Η ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΩΝ ΑΣΤΕΡΩΝ (τοιχογραφία, 570 × 945 εκ.). Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνη, Θόλος. — Στὶς σκηνές αὐτές, τὶς τελευταῖες πού ζωγραφίστηκαν στὸ θόλο, οἱ μορφές τοποθετοῦνται μετὰ μεγαλύτερη ἄνεση στὸ χῶρο, τὰ χρώματα εἶναι πὶο πλούσια καὶ ποικίλα.



XII. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (τοιχογραφία, λεπτομέρεια μετὰ Ὁμάδα Ἀμαρτωλῶν). Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνη, τοῖχος τοῦ Βωμοῦ. — Οἱ Ἀμαρτωλοὶ εἶναι οἱ πὶο δραματικὲς μορφές τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Ἡ τραγικότητά τους πλησιάζει τὸ ἀλλόκοτο, τόσο εἶναι ταραγμένη ἡ φαντασία τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη. Ὅσο γιὰ τοὺς δαίμονες, οἱ ἀνατριχιαστικὲς μορφές τους προαναγγέλλουν τὸ μπαρόκ.



XIII. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (τοιχογραφία, λεπτομέρεια μετὰ τὸ Χριστὸ - Κριτὴ καὶ τὴν Παρθένον). Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνη, τοῖχος τοῦ Βωμοῦ. — Ἡ ἰδανικὴ τελειότητα τοῦ Χριστοῦ καὶ τὸ βάρος τῆς ἀνέκκλητης χειρονομίας του φαίνεται ὅτι δυσκόλεψαν τὸν Μιχαήλ Ἀγγελο, σὰ νὰ τοῦ παρέλυσε τὸ χέρι ἡ φοβερὴ σημασία τῆς σκηνῆς. Ἡ στάση τοῦ Χριστοῦ θυμίζει τὸ Δία τὸν Κεραυνίον.



XIV-XV. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (τοιχογραφία, 1536-1541, 1700 × 1320 εκ.). Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνη, τοῖχος τοῦ Βωμοῦ. — Ἡ Δευτέρα Παρουσία ἔχει 314 μορφές. Ἀριστερὰ ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους πού σαλπίζουν οἱ δίκαιοι ὁδηγοῦνται στὸν οὐρανὸ καὶ δεξιὰ οἱ ἁμαρτωλοὶ ρίχνονται στὴν κόλαση. Ἐπάνω ἀριστερὰ ὁ Σταυρὸς καὶ δεξιὰ ὁ Στύλος τῆς Μαστίγωσης, σύμβολα τοῦ Πάθους.



XVI. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (τοιχογραφία, λεπτομέρεια τῆς Ἀνάστασης τῆς Σάρκα). Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνη, τοῖχος τοῦ Βωμοῦ. — Στὸ κάτω ἀριστερὸ μέρος, ἀπέναντι ἀπὸ τὴ βάρκα τοῦ Χάροντα μετὰ τοὺς Ἀμαρτωλοὺς, ἀπεικονίζεται ἡ Ἀνάσταση τῆς Σάρκα, κατὰ τὴ μεσαιωνικὴ εἰκονογραφικὴ παράδοση. Οἱ μορφές δὲν εἶναι μόνο ἀλλόκοτες· φτάνουν σὲ παραισθησιακὲς ἐκφράσεις.



XVII. Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΕΤΡΟΥ (τοιχογραφία, 625 × 661 εκ.). Ρώμη, Καπέλλα Παολίνα. — Τὸ ἐπεισόδιο, πού δὲν περιγράφεται στὶς Πράξεις τῶν Ἀποστόλων, εἶναι παρμένο ἀπὸ τὸ «Χρυσὸ Θρόλο» τοῦ Γιάκοπο ντὰ Βοράτζινε (πού καταγράφει τὴ μακρόχρονη παράδοση). Εἶναι τὸ τελευταῖο ζωγραφικὸ ἔργο τοῦ Μιχαήλ Ἀγγελοῦ καὶ ἔγινε ἀνάμεσα στὰ 1546 καὶ 1550.



XVIII. Η ΜΕΤΑΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΑΥΛΟΥ (τοιχογραφία, 625 × 661 εκ., λεπτομέρεια). Ρώμη, Καπέλλα Παολίνα. — Ἡ τοιχογραφία, πού ἔγινε ἀνάμεσα στὰ 1542 καὶ 1545, εἰκονογραφεῖ τὸ ἐπεισόδιο πού περιγράφεται στὶς Πράξεις τῶν Ἀποστόλων (κεφ. 9, 3-5), μετὰ τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση τοῦ δέκατου τρίτου καὶ δέκατου τέταρτου αἰῶνα.



XIX. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (τοιχογραφία, λεπτομέρεια μετὰ ἓναν Ἀμαρτωλό). Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνη, τοῖχος τοῦ Βωμοῦ. — Ἡ τραγικότητα τῆς μορφῆς αὐτῆς ἀνταποκρίνεται παραστατικὰ στὴν κατάσταση τοῦ ἀνθρώπου πού δὲν ἔχει καμιά ἐλπίδα στοὺς αἰῶνες τῶν αἰώνων. Τὸ φίδι συμβολίζει ἴσως τὴν τύψη. Πολλοὶ ἔχουν θεωρήσει ὅτι τὸ σύμπλεγμα προαναγγέλλει ἅμεσα τὸν Γκόγια.



XX. Η ΔΕΛΦΙΚΗ ΣΙΒΥΛΛΑ (τοιχογραφία, 325 × 165 εκ. περίπου). Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνη, Θόλος. — Ἀπὸ τὴ σειρά μετὰ τὶς πέντε Σίβυλλες, ἡ Δελφικὴ εἶναι ἡ ὡραιότερη καὶ ἡ πὶο χαριτωμένη. Τὴν ἔχουν συνδέσει κατὰ καιροὺς μετὰ τὴν Κασπάρν, τὸν ἑλληνικὸ κλασικὸ πολιτισμὸ, κλπ. Στὴν ἐκφραση συγγενεὺ μετὰ τὶς μορφές τῆς Παναγίας στὰ πρώτα ἔργα τοῦ Μιχαήλ Ἀγγελοῦ.



XXI. Η ΔΕΛΦΙΚΗ ΣΙΒΥΛΛΑ (τοιχογραφία, λεπτομέρεια). Ρώμη, Καπέλλα Σιξτίνη, Θόλος. — Τὰ κλασικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Δελφικῆς Σίβυλλας, πού ἀντιπαραθέτει τὴν ἀέρινη ὁμορφίαν τῆς στὴν αὐστηρότητα τῆς Κυμαίας, εἶναι κάπως ἀλλοιωμένα ἀπὸ τὴν προφητικὴ διέγερση. Ἡ μορφή βρίσκεται ἀνάμεσα στὸ ἀρχαῖο ἰδανικὸ τοῦ κάλους καὶ στὶς νέες αἰσθητικὲς ἀνησυχίες.











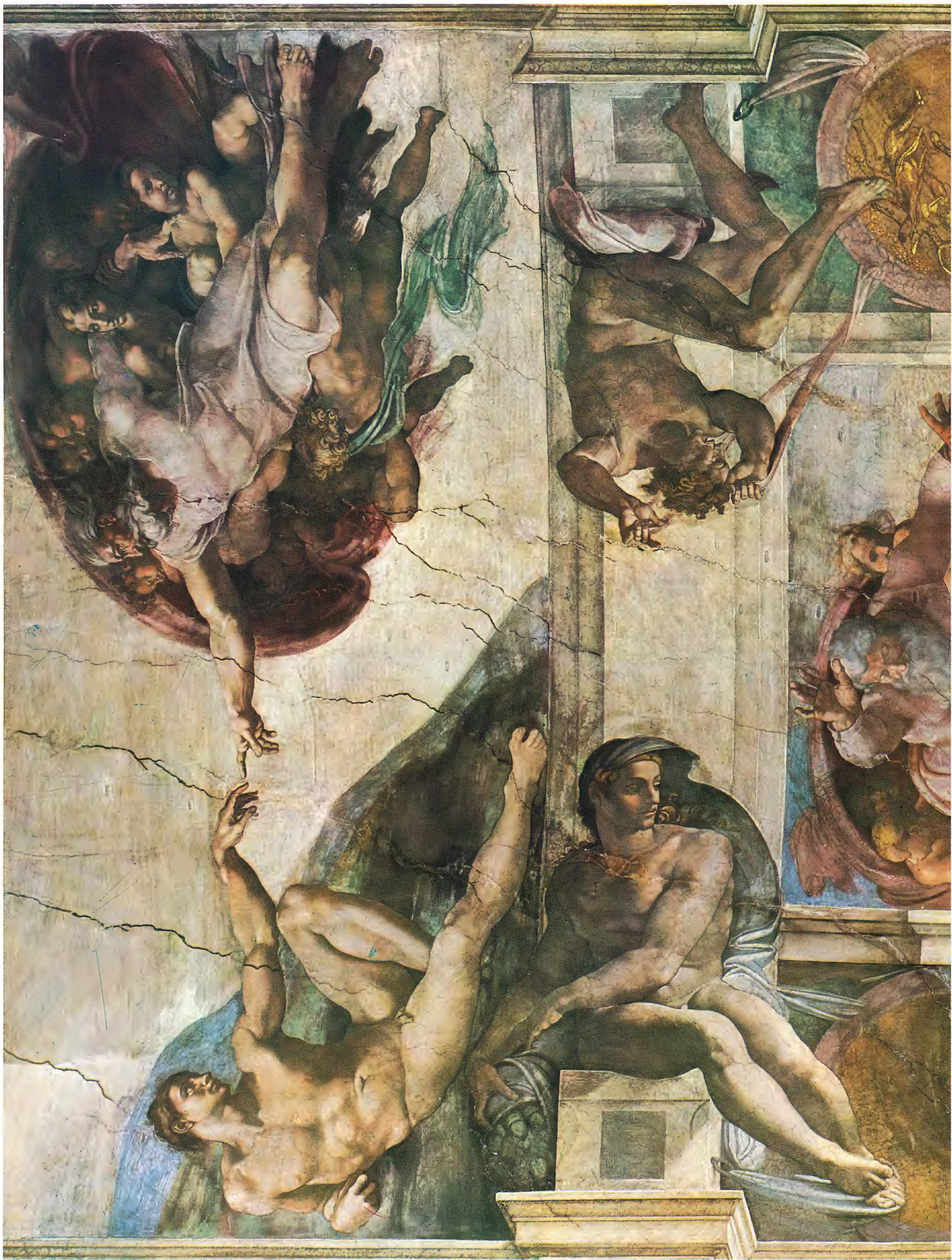




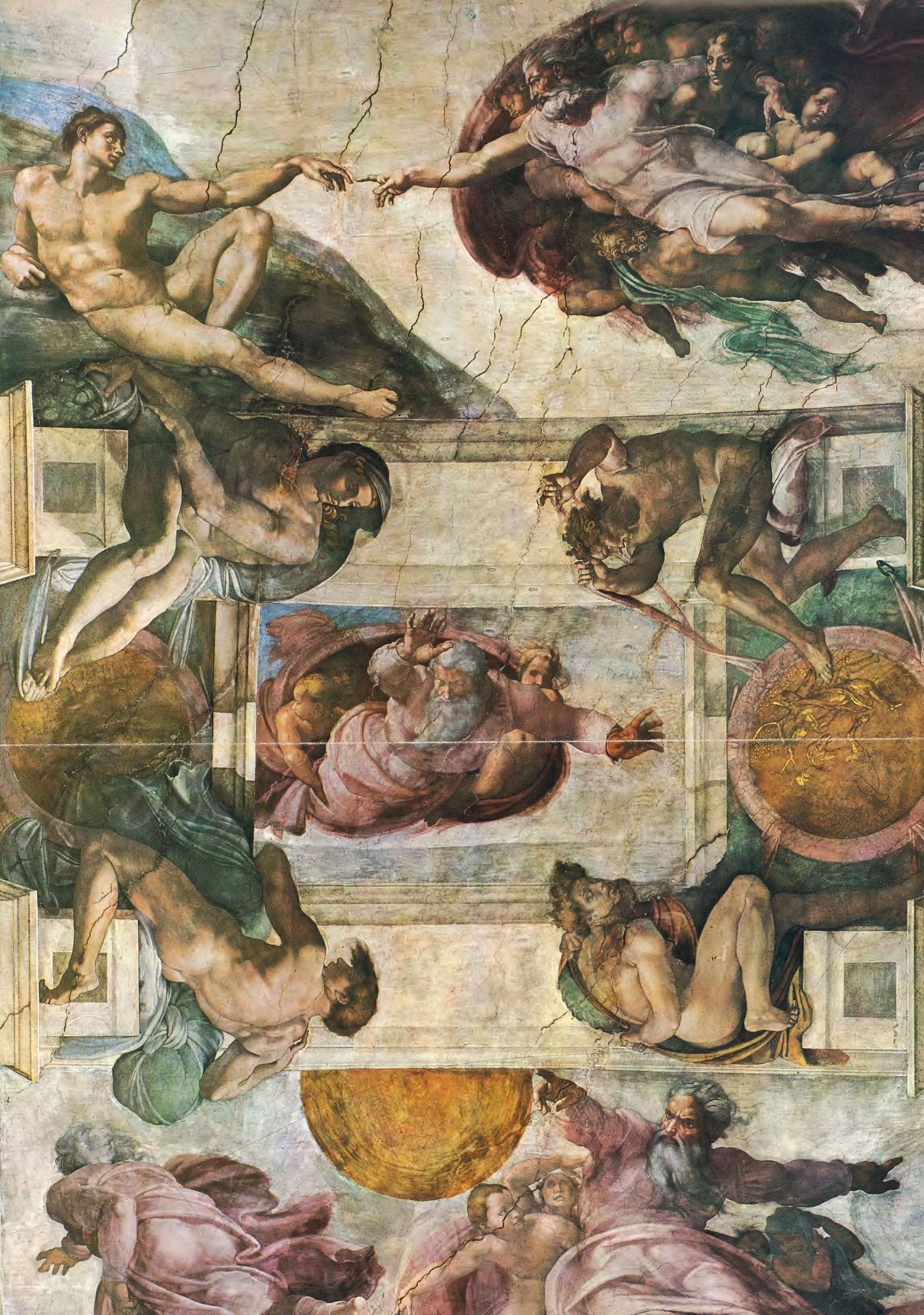


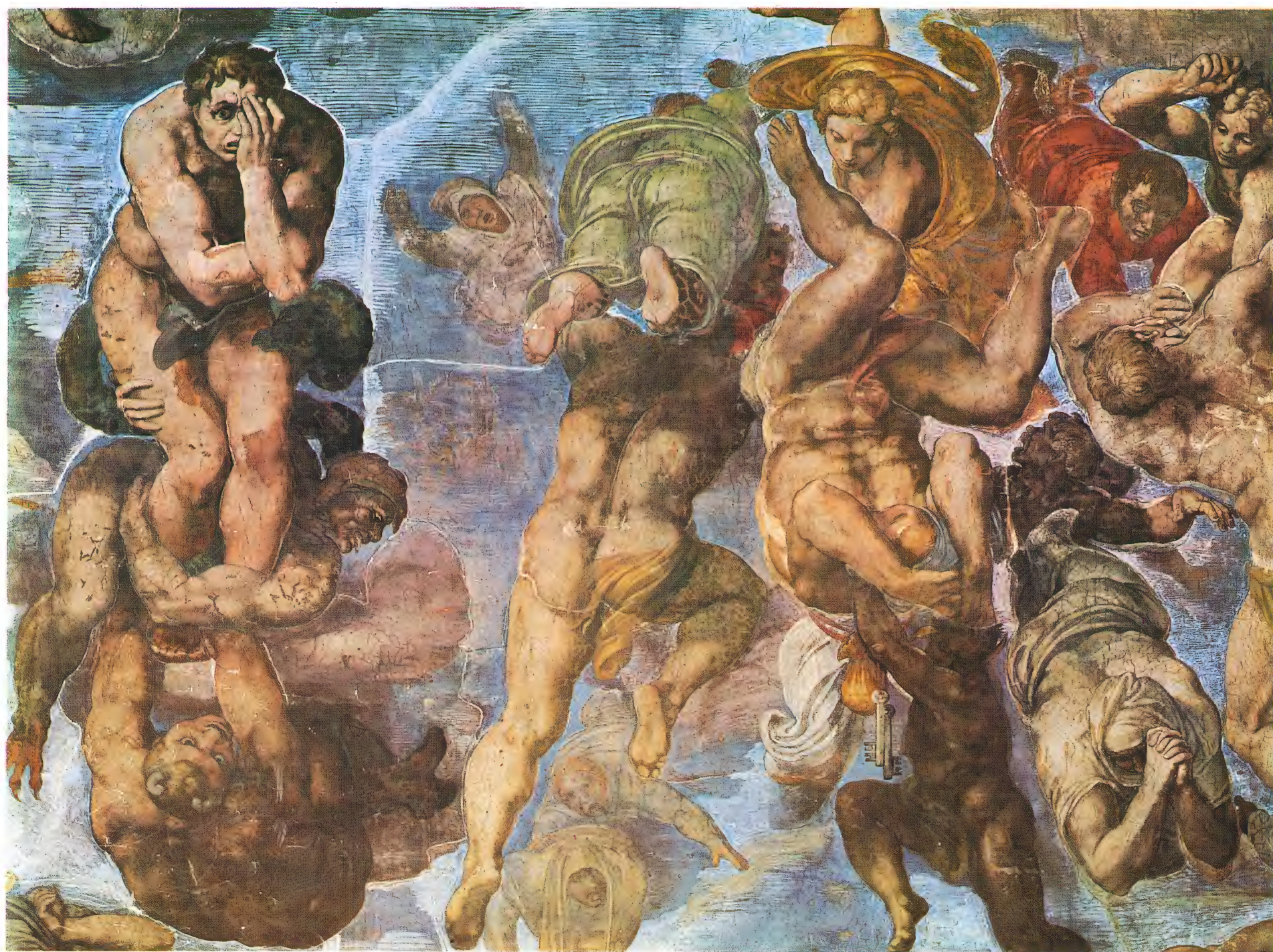




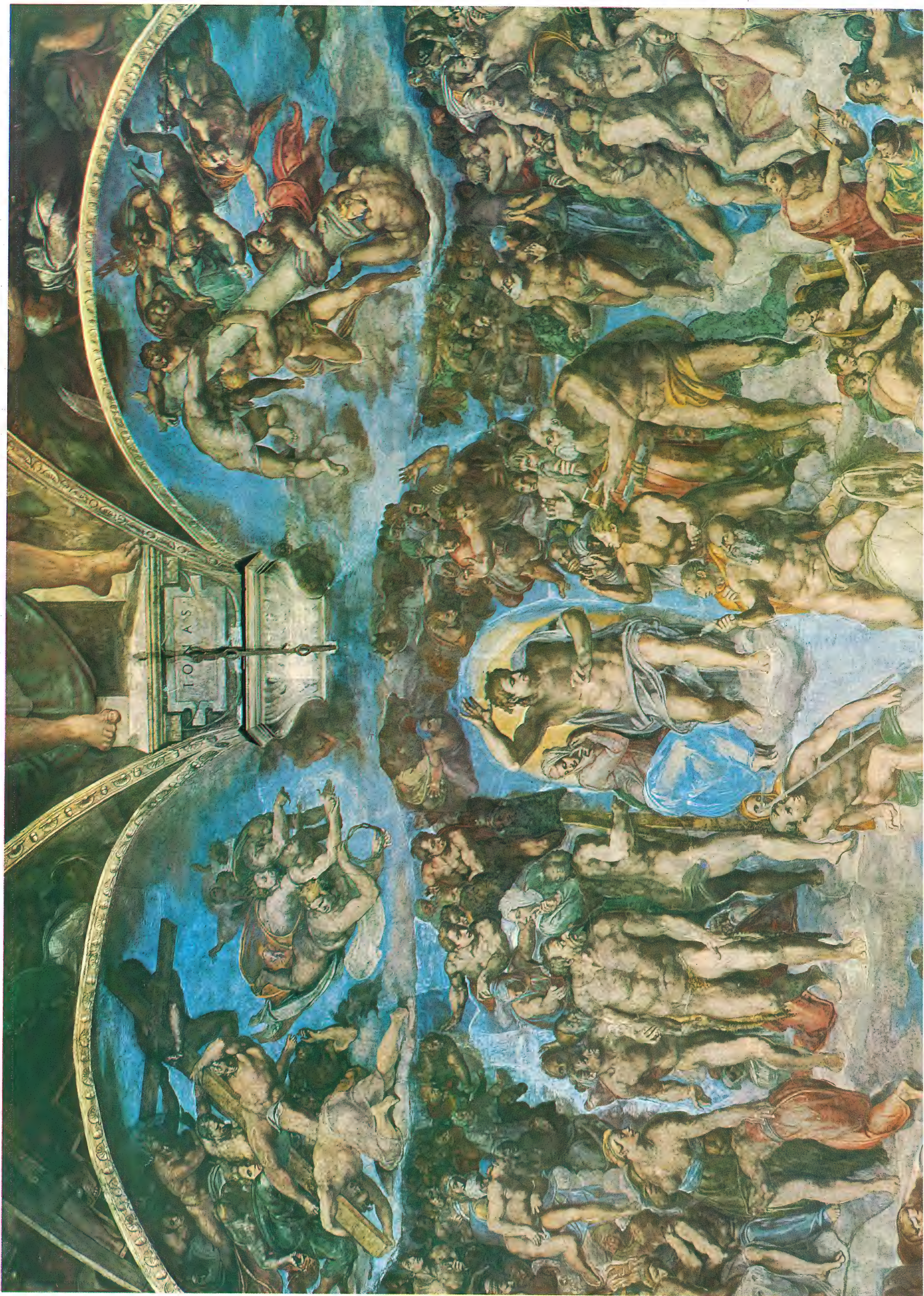








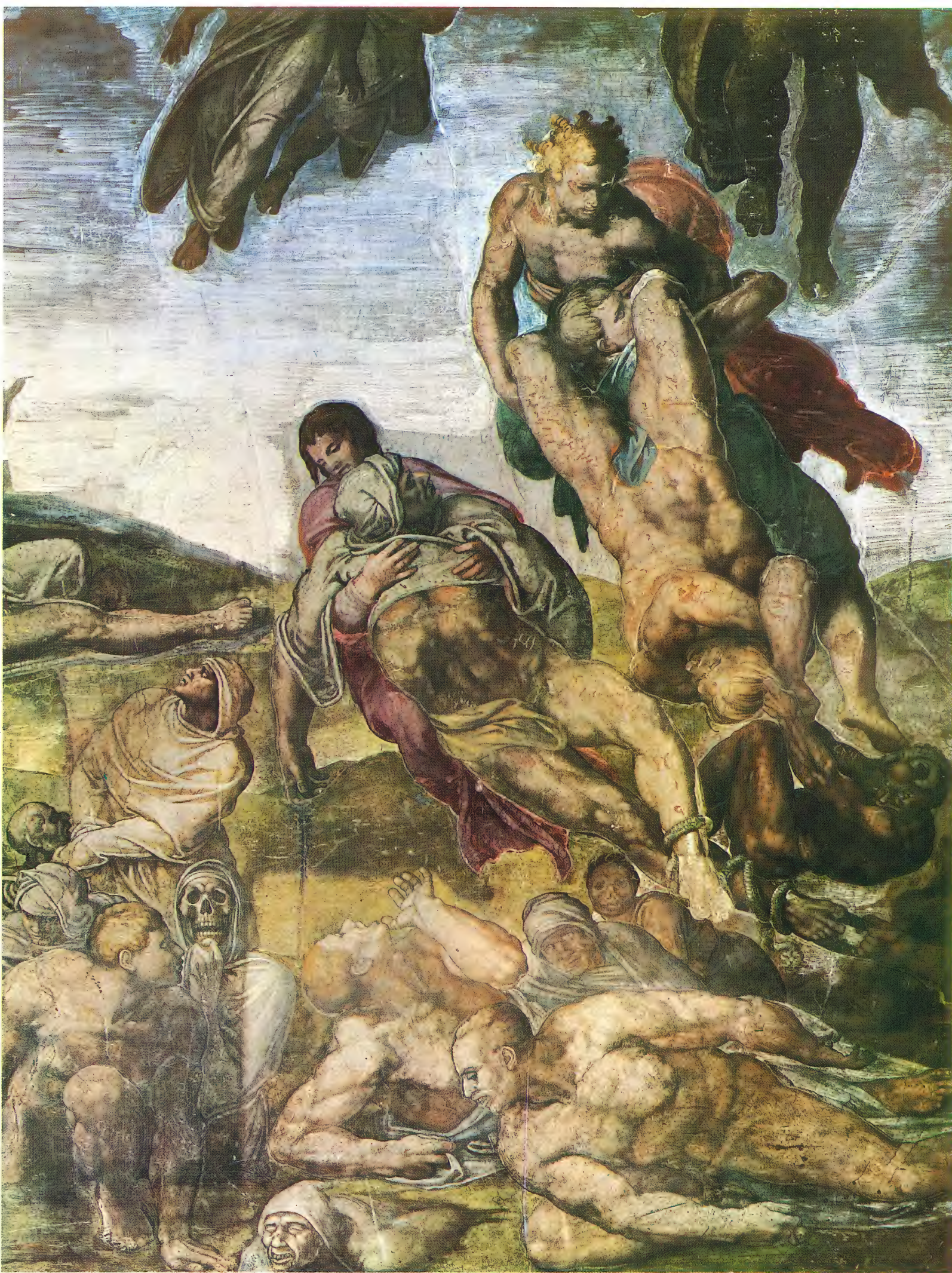






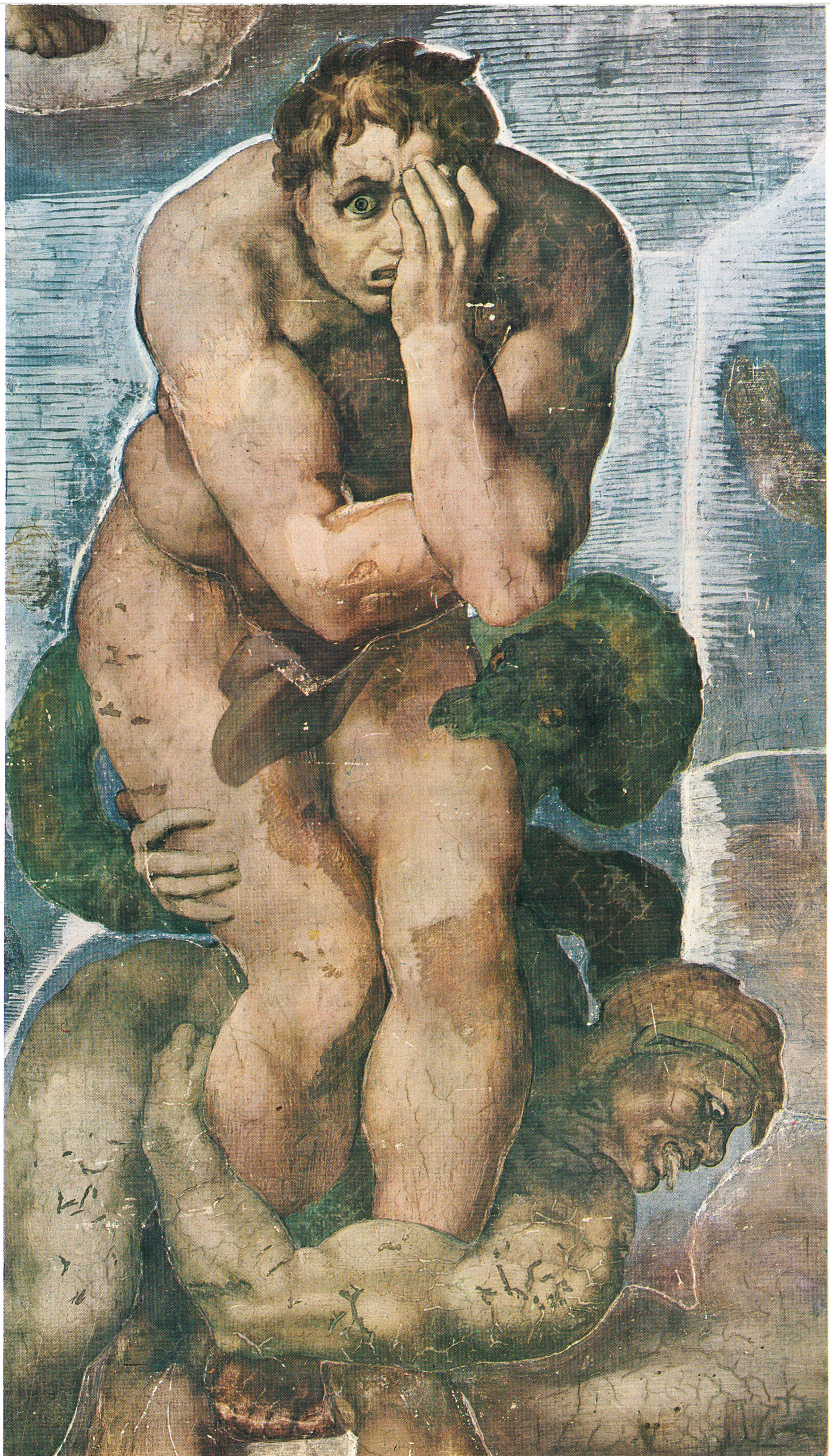














Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου.

Τὸ τεῦχος ΕΛ ΓΚΡΕΚΟ (44) περιέχει 12 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδή 4 ἔγχρωμες εἰκόνες ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ μεγάλου Κρητικοῦ ζωγράφου ποὺ βρίσκονται στὰ Ἑλληνικὰ Μουσεῖα καὶ 8 σελίδες μὲ κείμενα τῶν Νίκου Καζαντζάκη, Παναγιώτη Κανελλόπουλου, Κωνσταντίνου Δ. Μέρτζιου, Ἀλέξανδρου Γ. Ξύδη, Κώστα Οὐράνη, Ζαχαρία Παπαντωνίου, Παντελῆ Πρεβελάκη καὶ Μανόλη Χατζηδάκη.

Τὸ τεῦχος ΜΙΧΑΗΛ ΑΓΓΕΛΟΣ (45) περιέχει 8 σελίδες ἐπιπλέον, δηλαδή 4 ἔγχρωμες εἰκόνες καὶ 4 σελίδες μὲ κείμενα.

Τὸ ἐπόμενο τεῦχος μας:



Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ 2. Τουλούζ-Λωτρέκ 3. Βὰν Γκόγκ 4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν 6. Ἐνγκρ 7. Μανέ 8. Μονέ 9. Ντεγκά 10. Σεζάν
11. Ρουσσώ 12. Σερά 13. Ἐνσορ 14. Ντωμιέ 15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α' 17. Τζιόττο β' 18. Πάολο Οὐτσέλλο
19. Λεονάρντο ντὰ Βίντσι 20. Βὰν Ἀυκ 21. Βὰν ντέρ Βάουντεν
22. Μποττιτσέλλι 23. Φρά Ἀντζέλικο 24. Φιλίππο Λίππι
25. Μαζάτσιο 26. Μαντένια 27. Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα
28. Ἱερώνυμος Μπὸς 29. Ἀντονέλλο ντὰ Μεσσίνα 30. Μπελλίνι.
31. Ραφαήλ α' 32. Ραφαήλ β' 33. Ντύρερ 34. Χόλμπαϊν
35. Μπρέγκελ 36. Καρπάτσιο 37. Τζιορτζιόνε 38. Τισιανὸς α'
39. Τισιανὸς β' 40. Βερονέζε 41. Καραβάτζιο 42. Γκρύνεβαλντ
43. Τιντορέττο 44. Ἐλ Γκρέκο

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τισιανὸς	Πικάσσο
Ροῦμπενς	Μοντλιάνι
Βελάσκεθ	Ντὲ Κίρικο
Ρέμπραντ	Γύζης
Γκόγια	Λύτρας
Νταβίντ	Βολανάκης
Ματῖς	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὸν Γκρέκο
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ῶ
5. Εἰκοστὸς Αἰῶνας
6. Ἑλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBRI - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ Γ' ΤΟΜΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνική καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας (Πανεπιστημίου 34 στὸ ΚΕΝΤΡΟ τῆς στοᾶς) τὰ τεύχη 31-45 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας. Γιὰ τὴν ἀρτιότερη ἐμφάνιση τοῦ τόμου ξανατυπώσαμε τὶς 15 ἔγχρωμες εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων καὶ τὶς τοποθετήσαμε στὸν τόμο. Ἐπίσης προσθέσαμε ὀκτὼ σελίδες μὲ τὴν εἰσαγωγή τοῦ τόμου καὶ ὀκτὼ σελίδες μὲ τὰ περιεχόμενα καὶ τὰ εὑρετήρια.

3. Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μὲ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 10 Ὀκτωβρίου

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνο, σὲ ἑξὶ πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἔργα-σία πρωτότυπη καὶ μοναδική στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἓνας Μέγας Ζωγράφος!

Ἐνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 x 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπικὴ σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!